ادب کی باتیں
ادب کی باتیں
انیس اشفاق

ادب کی باتیں

(تنقید)

انیس اشفاق

فروخت

نصرت پبلشرز، لکھنؤ
دانش محل، لکھنؤ

پروفیسر نیّر مسعود کے نام

یہ کتاب

فخرالدّین علی احمد میموریل کمیٹی، اُتر پردیش کے مالی تعاون سے شائع ہوئی

ترتیب

یہ مضامین موضوعات و مباحث کے اعتبار سے تین حصّوں میں تقسیم کئے گئے ہیں۔ پہلے حصّے کے ابتدائی مضامین میں غزل کی تفہیم، تعبیر متن اور منشائے مصنّف کی بحثیں ہیں اور انھیں بحثوں کی روشنی میں چند نمائندہ غزل گو شاعروں کا محاکمہ کیا گیا ہے۔

دوسرے حصّے میں بعض نظم گو شاعروں کے تجزیاتی مطالعے پیش کیے گیے ہیں ان مطالعوں میں بھی تفہیم و تعبیر کا قریب قریب وہی طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو پہلے حصّے کے محاکموں کی بنیاد ہے۔

تیسرا حصّہ نثر کے لیے مخصوص ہے جس میں فکشن کے معروف غیر ملکی ادیب کی زندگی اور تصنیفات کا تفصیلی جائزہ شامل ہے، اُردو کے ایک اہم افسانہ نگار کے افسانے پر اسی کے ہم عصر افسانہ نگار کے تجزیے کو پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور ایک مخصوص موضوع سے متعلق تنقیدی کتاب کے مباحث کا احاطہ کیا گیا ہے۔

اس مجموعے کی تزئین و طباعت میں جن لوگوں کا تعاون مجھے حاصل رہا ہے ان کا شکریہ ادا کرنا ضروری ہے: پروفیسر نیّر مسعود جن کی رہنمائی اور شفقت مجھے ہمیشہ ملتی رہی ہے، اس کتاب کا سرورق انھیں کے موئے قلم کا عطیہ ہے؛ اتر پردیش اردو اکادمی کے پبلیکیشن آفیسر جناب اظہر مسعود رضوی جنھوں نے مجموعے کے تخمینے سے لے کر طباعت کی منزل تک ہر ہر قدم پر میری رہنمائی کی اور اس مشکل کام کو آسان کیا؛ میرے عزیز شاگرد آفتاب عالم بیگ جنھوں نے کاتب سے رابطہ قائم رکھنے اور پروف دیکھنے کا عمل مستعدی سے انجام دیا جس کی وجہ سے طباعت کا مرحلہ تیزی سے طے ہو سکا۔

■■

ا

زمینِ شعرِ اربابِ سخن فرشے نمی خواہد
زموجِ معنیِ پیچیدۂ خود بوریا سازد
(شوکت بخاری)

طوطی زمعنیِ سخنِ خویش غافل است
ہر کس سخن وراست سخن داں نمی شود
(امیر خسرو)

در فکرِ آشنائیٔ اہلِ سخن مباش
باید کہ خویش را بہ سخن آشنا کنی
(غنی کشمیری)

غزل کی تدریس/تفہیم

تفہیم کے طریقۂ کار میں قریب قریب یکسانی کے باوجود اصنافِ سخن میں غزل کے مطالب کا سمجھنا اور سمجھانا آسان کام نہیں ہے۔ دوسرے اصناف کے مقابلے میں غزل کی تفہیم کے وقت شاعری کے استاد کو نسبتاً زیادہ مشکلوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ دوسرے اصناف اپنے موضوع کی حد بندی کی بنا پر بیشتر اپنے محدود مطالب کے دائرے میں رہتے ہیں لیکن غزل میں موضوع کی کوئی حد بندی نہ ہونے کی وجہ سے اس کے مطالب کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ دوسرے اصناف مثلاً قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ وغیرہ میں مفہوم کی وضاحت کرتے وقت ہم پہلے کے شعروں سے بھی مدد لے سکتے ہیں لیکن غزل میں، اگر وہ مسلسل غزل نہیں ہے، ہمیں ہر شعر کی ایک آزاد اور مکمل وجود کی حیثیت سے شرح کرنا پڑتی ہے۔ اس طرح غزل کے مطالب کا بیان دوسرے اصناف کے مطالب کے بیان سے مختلف ہو جاتا ہے۔

غزل کی تدریس کا ضابطہ متعین کرنے کی دو صورتیں ہیں:

۱۔ غزل کی صنف کا تعارف

۲۔ غزل کی تفہیم کا طریقۂ کار

صنفِ غزل کے تعارف میں ہمیں سب سے پہلے دوسرے اصنافِ سخن سے غزل

کے صنفی ہیئتی اور معنوی فرق کی وضاحت کرنا ہوگی۔ اسی محل پر اگر غزل کے عروضی پہلو یعنی اس کے اوزان وبحور کا بھی تھوڑا بہت ذکر کر دیا جائے تو مناسب ہوگا۔ پھر ہمیں مسلماتِ شاعری کے بارے میں بتانا ہوگا یعنی ہماری ابتدائی شاعری میں حسن، عشق اور غم وغیرہ جذبوں کی ترجمانی کے لیے جن الفاظ کا استعمال ہوا ہے ان کے ضابطے اور رابطے کیا ہیں۔ مثلاً غزل میں معشوق کے لیے مونث کے بجائے مذکر فعلوں کا ہی استعمال کیوں ہوتا ہے یا یہ کہ محبوب، دوست، یار، بت، صنم اور کافر وغیرہ الفاظ کس کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ عاشق اور رقیب کے تعلقات کی نوعیتیں کیا ہیں۔ معشوقِ حقیقی اور معشوقِ مجازی کے ظلم کے معنی کیا ہیں۔ وصل اور ہجر کے مضامین سے کیا مراد ہے۔ عشقیہ شاعری میں تیر وکمان اور شمشیر وخنجر وغیرہ کا مفہوم کیا ہے۔ عشقِ حقیقی کے بیان میں یہ لفظ کن مفاہیم کی ترجمانی کرتے ہیں اور عشقِ مجازی کے بیان میں ان سے کیا معنی مراد لیے جاتے ہیں۔

یہ حقیقت تو مسلّم ہے ہی کہ ہماری پوری کی پوری ابتدائی شاعری فارسی کے شعری نظام سے مستعار ہے۔ اس لیے طلبہ کو یہ بتانا ضروری ہے کہ فارسی شاعری کی تقلید کے اسباب ووجوہ کیا ہیں۔

ان باتوں کے بیان سے غزل کا طالب علم غزل کی صنفی، تاریخی اور معنوی حیثیت سے بڑی حد تک واقف ہو جاتا ہے۔ اب غزل کے مطالب کو سمجھتے وقت ان حیثیتوں کے حوالوں کو طالب علم خود ہی سمجھ لے گا۔

تعارف کے بعد دوسرا مرحلہ ہے اخذِ مطالب کا۔ یعنی غزل کی تفہیم کا طریقۂ کار۔ اس طریقۂ کار کو درج ذیل تنقیحات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ شعر کی قرأت: یعنی شعر کی تشریح سے قبل اسے دو۔تین بار اس طرح پڑھا

جائے کہ اس کے مفہوم کی گرہیں خود بخود کھلتی ہوئی محسوس ہونے لگیں۔

۲۔ شعر کی نثر: مفہوم بیان کرنے سے قبل شعر کی نثر ضروری ہے تاکہ شعر سمجھنے والا مبتدا اور خبر کے تعلق کو پوری طرح سمجھ سکے۔

۳۔ مشکل الفاظ کے معنی: اب مشکل لفظوں کے معنی بیان کیے جائیں۔ یہ معنی بیان کرتے وقت اگر کوئی لفظ تلمیح کے طور پر استعمال ہوا ہے تو اس تلمیح کی تاریخی اور معنوی اہمیت کی وضاحت کی جائے۔

۴۔ شعر میں مستعمل اصطلاحوں کی صراحت: مثلاً شعر میں تصوّف کا مفہوم پیدا کرنے کی غرض سے کسی صوفیانہ اصطلاح کا استعمال ہوا ہے تو حقیقی اور مجازی معنی میں فرق قائم کرنے کے لیے اس اصطلاح کی شرح ضروری ہے۔

۵۔ شعر میں مستعمل لفظی اور معنوی صنعتوں کی تشریح: شعر کی باقاعدہ تشریح سے قبل ان صنعتوں کی تعریف و توضیح ضروری ہے۔ اور تشریح کے وقت یہ بتانا ضروری ہے کہ زورِ کلام یا اخذِ معنی میں یہ صنعتیں کس کس طرح معاون ہیں۔

۶۔ محاورے، روزمرّہ اور ضرب الامثال: محاوروں اور کہاوتوں کے معنی بتانا اور طالب علم کو ان کے محلِّ استعمال سے واقف کرانا ضروری ہے کبھی کبھی شاعر ضرورتِ شعری کی بنا پر ان کی صحیح صورتوں میں ردّ و بدل بھی کر دیتا ہے ایسے موقعوں پر ان کی صحیح صورتوں اور ان میں ردّ و بدل کے سبب کو بھی

بتا دینا چاہیے۔ یہ بھی بتا دینا چاہیے کہ یہ ردّ و بدل کن کن حالتوں میں اور کس کس طرح سے جائز ہے۔ مثلاً یہ شعر:

خدا ہی اس چپ کی داد دے گا کہ تربتیں رندے ڈالتے ہیں
مسافرانِ عدم کسی سے نہ بولتے ہیں نہ چالتے ہیں

یہاں بولنے چالنے کے فقرے کو ضرورتِ شعری کی بنا پر توڑنا ضروری تھا۔ لیکن اس سے شعر میں کوئی سقم یا عیب نہیں پیدا ہوا اور نہ ہی معنی میں کوئی تبدیلی واقع ہوئی اس لیے اس روزمرّہ میں یہ ردّ و بدل جائز ہے۔

۷۔ شعر کا وزن اور آہنگ: شعر کا سماعی تاثر اس کے معنوی تاثر کو گوارا بناتا ہے اس لیے شعر کے وزن اور آہنگ کی اہمیت کا احساس دلانا ضروری ہے۔

۸۔ ردیف اور قافیے کا عمل: قافیہ، ردیف اور بحر، یعنی شعر کی زمین اپنا آہنگ خود پیدا کرتی ہے۔ اس لیے شعر کو پڑھاتے وقت زمین کے غنائی تاثر کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرنا چاہیے۔

۹۔ خوش آہنگ اور بامعنی تراکیب: ان ترکیبوں کے معنی اور آہنگ کی صراحت اس لیے ضروری ہے کہ اس سے شاعر کے مخصوص لب و لہجے کی نشاندہی میں مدد ملتی ہے۔

۱۰۔ تعقید: کبھی کبھی شعر کا وزن ہمیں لفظوں کی فطری ترتیب بدلنے پر مجبور کرتا ہے۔

شعر میں لفظوں کے ادھر ادھر ہونے کی دو صورتیں ہیں۔ ایک صورت وہ ہے جس میں مفہوم متاثر نہیں ہوتا صرف لفظوں کی ترتیب بدل جاتی ہے اور دوسری صورت میں ترتیب کے بدل جانے سے مفہوم میں بھی فرق واقع ہو جاتا ہے۔ پہلی صورت کی مثال یہ شعر ہے:

دیکھیے پسِ مردن حالِ جسم و جاں کیا ہو
مدعی زمیں اپنی دشمن آسماں اپنا

یہاں لفظوں کی ترتیب بدل جانے سے مفہوم متاثر نہیں ہوا۔ دوسری صورت کی مثال یہ ہے:

جوگن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ
سُمرنیں ہاتھوں میں مدرے ہیں پڑے کان کے بیچ امانتؔ

یہاں پہلے مصرعے سے یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ جوگن پری بن کر پرستان میں آئی ہے جب کہ شاعر یہ بتانا چاہتا ہے کہ پری جوگن بن کر پرستان کے بیچ آتی ہے۔ یا مثلاً یہ شعر:

ذبح وہ کرتا تو ہے پر چاہیے اے مرغِ دل
دم پھڑک جائے تڑپنا دیکھ کر صیّاد کا

پہلا مصرع ذہن کو اس مفہوم کی طرف منتقل کرتا ہے کہ صیاد کا تڑپنا دیکھ کر مرغِ دل کا دم پھڑک جائے لیکن شاعر کا مافی الضمیر یہ ہے کہ دل کا تڑپنا دیکھ کر صیّاد کا دم پھڑک جائے۔ یہاں لفظوں کی ترتیب بدل جانے سے مفہوم میں فرق آجائے گا۔ شرح کے وقت دونوں ہی صورتوں کی وضاحت ضروری ہے لیکن دوسری صورت کو واضح کرنے کی زیادہ ضرورت ہے۔

١١۔ اشاراتی لفظ اور ان کے متعلقات : شعر میں علامت، استعارہ، تمثیل اور پیکر وغیرہ کا استعمال شعر کو بیانِ واقع کی سطح سے الگ کر کے دوسرے معنی کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ اس لیے ان لفظوں اور ان کے متعلقات کے اشاراتی مفہوم کو سمجھائے بغیر شعر کے معنوی امکانات کو نمایاں نہیں کیا جا سکتا۔

١٢۔ دوسرے اشعار کی مدد سے مطلب کو روشن کرنا : کبھی کبھی ہمیں ایک شعر کے مفہوم کی مزید وضاحت کے لیے کسی دوسرے شعر سے مدد لینا پڑتی ہے۔ ایسے شعر کا مفہوم زیرِ تفہیم شعر کے موضوع کی ضد بھی ہو سکتا ہے اور اس کے مماثل بھی۔ تفہیم کے وقت ہمیں دونوں کو یا دونوں میں سے کسی ایک شعر کو وسیلہ بنانا پڑتا ہے۔ جیسے ظفر اقبال کے یہ دو شعر :

مجھ سے آگے ہیں مرے ساتھ کے چلنے والے
اک یہی بات مجھے گرمِ سفر رکھتی ہے

مجھ سے آگے بھی نکل جانا کوئی مشکل نہیں
آج کل آہستہ رو ہوں راستہ دیتا ہوں

یہاں ایک شعر کی تشریح کے لیے دوسرے شعر کا سہارا لینا ضروری ہو۔ دونوں شعر تشریح کے وقت ایک دوسرے کی بنیاد بن کر معنی کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کو سامنے لائیں گے۔ تشریح کے اس عمل میں ایک شعر دوسرے شعر کا آئینہ بن جاتا ہے اور مفہوم کے خدوخال زیادہ واضح ہو جاتے ہیں۔

پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اشعار میں فرقِ مراتب کے ضمن میں لکھا ہے کہ "جن چیزوں سے کلام میں اثر (معنی) پیدا ہوتا ہے وہ شعر میں علاحدہ علاحدہ موجود نہیں ہوتیں، بلکہ وہ سب یا ان میں سے چند ترکیبی حالت میں پائی جاتی ہیں۔ ان کی ترکیب سے شعر میں (معنی کی) جو کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ وہی کیفیت شعر کی روح ہوتی ہے"۔

پروفیسر مسعود حسن نے معنوی کیفیت کی جس ترکیبی حالت کی طرف اشارہ کیا ہے، غزل کی تفہیم دراصل اسی ترکیب کی تحلیل ہے۔

اس تحلیل کے لیے پہلے شاعری کے مسلّمات کا سبق پڑھنا ضروری ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس سبق کو پڑھ لینے کے بعد غزل کے طالب علم کے لیے شعر کے مطالب کا سمجھنا اور بھی آسان ہو جائے گا۔

غزل کی تدریس میں دوسرے اصنافِ سخن سے غزل کا صنفی، ہیئتی اور معنوی فرق بیان کرتے وقت ہمیں یہ تو بتانا ہی پڑتا ہے کہ غزل کفایتِ الفاظ کا فن ہے یعنی کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معنی پیدا کرنا ہی غزل کی بنیادی صفت ہے۔ اور غزل کے مطالب کی وسعت کا سبب بھی یہی ہے۔

شعر کے مطالب کا احاطہ کرنے کے لیے اوپر جن تنقیحات کا ذکر کیا گیا ہے، ضروری نہیں کہ ایک شعر کا مفہوم بیان کرتے وقت ان سبھی سے مدد لی جائے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

اس میں مشکل الفاظ کے معنی بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے اور اس کی ایک سے زیادہ بار قرأت کرانے کی بھی ضرورت نہیں ہے اس لیے کہ مفہوم کو روشن کرنے میں اس شعر کی بار بار کی قرأت سے کوئی خاص مدد نہیں ملتی۔ اس میں کوئی تلمیح ہے نہ صوفیانہ

اصطلاح، کوئی محاورہ ہے نہ کہاوت، کوئی لفظی اور معنوی صنعت ہے نہ کوئی خوش آہنگ اور بامعنی ترکیب۔ شعر میں کوئی لفظی یا معنوی تعقید بھی نہیں ہے اور بظاہر کسی اشاراتی لفظ کا بھی استعمال نہیں ہوا ہے۔ یعنی شعر کا مطلب بیان کرنے میں بیان کردہ تنقیحات سے کوئی مدد نہیں لی جا سکتی تو پھر اس شعر کا مطلب کیسے بیان کیا جائے؟ ظاہر ہے کہ شعر میں وجوہِ بلاغت کی جستجو کے لیے اب ہمیں مسلّماتِ شاعری سے مدد لینا پڑے گی اور شعر کا مطلب یوں بتانا ہوگا:

دل آرزوؤں اور تمناؤں کا منبع ہے۔ دردِ عشق کی تمنّا کا درد ہے۔ دلِ ناداں کوئی غلط خواہش کر رہا ہے، یا لاعلاج مرض کی دوا تلاش کر رہا ہے۔ مسلمات شاعری میں معشوق تک رسائی کا حاصل ہونا ہی اس لاعلاج مرض یعنی عشق کی دَوا ہے۔ معشوق تک رسائی ناممکن ہے، اس لیے دوا کا مہیا ہونا محال ہے اور اسی لیے شاعر دل کو دلِ ناداں کہہ کر جھڑکتا ہے کہ ایسی تمنا سے باز آ جس کا پورا ہونا ممکن نہیں ہے۔

اب اس شعر کو لیجیے:

دست گاہِ دیدۂ خونبارِ مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوۂ گل فرشِ پا انداز ہے

اس شعر کو پڑھاتے وقت یعنی اس کا مطلب بیان کرتے وقت پہلے ہمیں اس کی نثر کرنا ہوگی۔ پھر مشکل الفاظ کے معنی بتانا ہوں گے۔ ان الفاظ میں دست گاہ، دیدۂ خونبار، فرشِ پا انداز وغیرہ شامل ہیں۔ پھر دست گاہِ دیدۂ خونبارِ مجنوں والی ترکیب کو مجنوں کی تلمیح کے حوالے سے حل کرنا ہوگا۔ پھر یہ بتانا ہوگا کہ دست گاہ اور پا انداز کی مناسبتوں کی خصوصیت کیا ہے۔ ان وضاحتوں کے بعد مناسب ہوگا کہ شعر کی دو تین بار قرأت کرائی جائے تاکہ مطلب بڑی حد تک خود بخود صاف ہو جائے۔

ان مرحلوں سے گزرنے کے بعد پہلے شعر کا لفظی مفہوم بتایا جائے پھر لفظی مفہوم میں پنہاں

اشاروں سے شعر کے علامتی مفہوم بیان کیے جائیں۔

اب آیئے اس شعر کو لیتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ ہمیں اس کے مطالب بیان کرنے کے لیے کیا طریقۂ کار اختیار کرنا پڑ سکتا ہے:

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہیدِ گلِ خزانیِ شمع

یہاں شعر کی تشریح سے قبل طالب علم کو داغِ غمِ عشق اور گلِ خزانی کا مفہوم سمجھانا ضروری ہے۔

داغِ غمِ عشق : افسوسناک بھی ہے اور فنا کا پیش خیمہ بھی

گلِ خزانی : شمع کا فنا ہونا یعنی خزاں کے عہد میں داخل ہوتا ہے اور یہ عہد شمع کے روشن ہوتے ہی شروع ہو جاتا ہے۔

اَب یہ بتانا ضروری ہے کہ گلِ شمع کو غالب نے گلِ خزانیِ شمع کیوں کہا ہے؟

گلِ خزاں وہ پھول ہے جو خزاں کے موسم (فنا کے زمانے) میں کھلتا ہے۔ گلِ شمع شمع کے روشن ہونے یعنی اس کی فنا کا آغاز ہوتے ہی بننا یعنی کھلنا شروع ہو جاتا ہے۔ اس طرح گلِ شمع اور گلِ خزاں میں مشابہت ہے۔ اسی لیے غالبؔ نے گلِ شمع کو گلِ خزانیِ شمع کہا ہے۔

اب گلِ شمع اور داغِ غمِ عشق کو سامنے رکھ کر ہمیں شعر کی مزید تشریح اس طرح کرنا چاہیے:

گلِ شمع اگرچہ سیاہ ہے لیکن روشن ہے۔ یہی حال داغِ غمِ عشق کا ہے کہ وہ سیاہ ہے لیکن پورے وجود کو (آتشِ عشق سے) روشن کیے ہوئے ہے۔ یعنی داغ کا وجود اسی طرح آتشِ عشق کا مرہونِ منت ہے جس طرح شمع کا گل شعلۂ شمع کا کہ وہ اسی وقت وجود میں آتا ہے جب شمع جلتی ہے۔

اس تشریح کے بعد طالب علم کو یہ بھی بتانا چاہیے کہ غالبؔ نے گل کو مرکز بنا کر مضمون میں انفرادیت پیدا کی ہے۔

اِن وضاحتوں کے بعد اب شعر کا مفہوم پوری طرح صاف ہو جاتا ہے۔ یعنی (یہ اہلِ دل ہی جانتے ہیں) کہ اس داغ کی کیا بہار ہے جس کی خاطر انسان اپنا پورا وجود صرف کر دیتا ہے۔

تدریس کے نقطۂ نظر سے آیئے اس شعر کو بھی دیکھا جائے کہ طالب علم کو اس کا مطلب کس طرح سمجھایا جا سکتا ہے:

وہ محو ہوں کہ مثالِ حبابِ آئینہ
جگر سے اشک نکل تھم رہا ہے آنکھوں میں

قائمؔ کے اس شعر میں آئینے کے حباب کی طرح جگر سے اشک نکل کر آنکھوں میں تھمنے کا آخر مفہوم کیا ہے، اسے سمجھانے کے لیے تفہیم کے اِن متوازی نکتوں پر نظر کرنا ضروری ہے:

۱ بھٹی میں آگ کی شدت سے شیشہ پگھل کر پانی کی طرح ہو جاتا ہے۔	۱ جگر سوزِ عشق کا منبع گویا ایک قسم کی بھٹی ہے۔
۲ اس پگھلے ہوئے شیشے میں ہوا کی وجہ سے حباب پڑتے ہیں۔ یہ حباب گرمی کی وجہ سے اوپر اٹھ کر سطح کی طرف آتے ہیں۔	۲ جگر سے آہیں اُوپر اٹھتی ہیں اور اشکوں کی شکل میں آنکھوں کی راہ سے باہر نکلنا چاہتی ہیں۔

۳

ان کے سطح تک پہنچتے پہنچتے آئینہ تیار ہو جاتا ہے اور یہ حباب آئینے میں قید رہ جاتے ہیں۔

۳

آنکھوں تک آتے آتے عاشق پر محویت طاری ہو جاتی ہے اور جگر سے چلے ہوئے آنسو آنکھوں میں آکر تھم جاتے ہیں۔

۴

ان کی وجہ سے آئینہ خراب ہو جاتا ہے اور عکس کو صحیح طور پر قبول نہیں کر پاتا بالفاظِ دیگر حباب کی وجہ سے آئینہ ٹھیک سے دیکھ نہیں پاتا۔

۴

آنکھ میں آنسو بھرے ہونے کی وجہ سے عاشق کو ٹھیک سے دکھائی نہیں دیتا۔ علاوہ بر ایں محویت کے عالم میں فطری طور پر انسان کو سامنے کی چیز نظر نہیں آتی۔

ان نکات کے ذریعے ہم نے دو صورتوں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھا ہے اور ایک صورت سے دوسری صورت کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ پہلی صورت آئینے میں حباب کے پڑنے کے چار مرحلوں کو ظاہر کرتی ہے اور دوسری صورت ایسے ہی چار مرحلوں میں جگر سے اشک کے نکلنے، آنکھوں میں اشک کے تھمنے، عاشق پر محویت کے طاری ہونے اور اس محویت کے عالم میں کچھ نہ دکھائی دینے کو ظاہر کرتی ہے۔

شعر کا مفہوم صرف اتنا ہے کہ محویت چوں کہ غم یا کسی بھی جذبے کی انتہائی شدت کا نتیجہ ہوتی ہے اس لیے محو ہونا جذبۂ غم کی تیزی سے بڑھتی ہوئی شدت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس شدت میں انسان از خود رفتہ ہو جاتا ہے اور اس از خود رفتگی میں اسے کچھ نظر نہیں آتا۔

شعر کے اس مطلب کو اس وقت تک بہتر طور پر نہیں سمجھایا جا سکتا جب تک مندرجہ دونوں صورتوں کو مرحلہ وار ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر نہ دیکھا جائے۔

آپ نے دیکھا۔ اگر ہمیں ان شعروں کا مطلب بیان کرنا ہو تو ہمیں ان کے مطالب کو سمجھانے کے طریقۂ کار کے بیان کردہ مرحلوں سے باری باری گزرنے کے بجائے شعر کے متن کو سامنے رکھ کر تفہیم کی سمت کا تعین کرنا پڑتا۔ یعنی یہ طے کرنا پڑتا کہ کس شعر کی تفہیم کس طرح کی جائے اور ان میں کن کن مرحلوں کا کس کس طرح استعمال کیا جائے۔ گویا ثابت یہ ہوا کہ غزل کی تفہیم کے وقت ہر شعر اپنی تفہیم کا طریقۂ کار خود متعین کراتا ہے یعنی ہر شعر پڑھانے والے کو خود بتاتا ہے کہ اگر ہماری شرح اس طرح کی جائے تو ہمارے مطالب زیادہ صاف اور روشن ہوں گے۔ اور ایک اچھے استاد کو یہی سبق حاصل کرنا ہے کہ غزل کا سبق اس طرح پڑھایا جائے کہ اس کی تدریس کا حق پوری طرح ادا ہو سکے۔

تعبیرِ متن اور منشائے مصنّف

"دوسروں کے سامنے اپنی کتاب کی تشریح سے قبل میں اس کے بارے میں خود ان کی تشریح کا انتظار کرتا ہوں۔ پہلے سے کتاب کی تشریح کر دینا اس کے مفہوم کو محدود کر دینا ہے۔ کیوں کہ اگر ہم یہ جانتے بھی ہوں کہ ہمیں کیا کہنا ہے تو ہمیں یہ پتہ نہیں چلتا کہ ہم نے صرف وہی بات کہی ہے۔ اس لیے کہ ہمیشہ اس سے کچھ زیادہ ہی کہہ دیا جاتا ہے۔ اور مجھ کو اسی بات میں دلچسپی رہتی ہے جو میں نے انجانے میں کہہ دی ہے۔ یہ تحریر کا وہ غیر شعوری عنصر ہے جسے میں منجانب اللہ کہنا پسند کروں گا۔ کتاب ایک مشارکت کا کام ہے اور اس کی قدر و قیمت جتنی بڑھتی جائے گی اتنا ہی اس میں مصنّف کا عمل دخل کم ہوتا جائے گا۔ ہم فطرت کی ہر چیز سے توقع کرتے ہیں کہ وہ آپ اپنا اظہار کرے گی لہٰذا ہمیں یہ توقع کرنے دیجیئے کہ ہماری کتاب قاری کے ذریعے اپنا اظہار کرائے۔"

آندرے ژید

مصنّف کی ایک ابتدائی تحریر Paludes کے پیش لفظ سے

مفتشِ متن ژاک دریدا کا یہ مقولہ کہ "متن ہی سب کچھ ہے متن کے سوا کچھ بھی نہیں" متن کی تفتیش کے لیے بے پناہ اہمیت کا حامل ہونے کے باوجود اردو میں تعبیرِ متن کی روایت کی رو سے غور طلب ہے۔ اس لیے کہ ہمارے شارحین یہ سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ کسی زمانے

میں اس طرح کے مقولے کو بھی وضع کرنے کی ضرورت پڑ سکتی ہے۔ ان لوگوں نے ماسبق شعرا کی تعبیروں میں متن ہی کو اہم جانا تھا اور تشریح شعر میں کبھی متن سے باہر قدم نہیں نکالا تھا۔ نکال بھی نہیں سکتے تھے اس لیے کہ متن سے باہر بقول دریدا کچھ بھی نہیں ہے۔ یعنی متن ہی متن کا حوالہ ہے۔

ہوتا یہ آیا ہے کہ جب کسی طریقۂ کار کو نظریے کا نام مل جاتا ہے تو طریقۂ کار پس منظر میں چلا جاتا ہے، نظریہ فروغ پا جاتا ہے اور اصطلاح مشہور ہو جاتی ہے۔ گویا پیش منظر میں ابھرنے والی شئے پس منظر میں رونما ہوتی رہنے والی شئے کو فراموش کر دیتی ہے اور ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ نظریے اور اصطلاح کے نام سے منظرِ عام پر آنے والی شئے ایک زمانے سے ہمارے سامنے موجود ہے اگرچہ ہم نے اسے کوئی نام نہیں دیا تھا نہ اُسے کسی فلسفیانہ نظام میں ڈھالنے کی زحمت اُٹھائی تھی۔ جہاں تک تعبیرِ شعر کا تعلق ہے اس زحمت کا اٹھانا ضروری بھی نہیں تھا۔ اس لیے کہ یہ زحمت اٹھائے بغیر ہم بڑی حد تک وہ کام انجام دے رہے تھے جسے انجام دینے کے لیے آج ہم نے تعبیرِ متن کے جدید فلسفے کا سہارا لیا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ فلسفہ ہمارے لیے کار آمد نہیں ہے۔ اس فلسفے نے زبان سے معنی اخذ کرنے کے سارے ممکنہ زاویوں کو روشن کیا ہے اور متن کی ماہیت پر ایک نئی اور معنی خیز گفتگو کا آغاز کیا ہے۔ اس فلسفے کی بدولت ہم شرح کے ان طریقوں کی تنظیم و ترتیب کی طرف متوجہ ہوئے ہیں جو اب تک بغیر کسی نام کے بروئے کار لائے جاتے رہے تھے۔

لفظ کی معنوی قوت کو سمجھنے اور اس کی وسعت کا احاطہ کرنے کا عمل ہمارے یہاں شروع ہی سے بہت شدید رہا ہے۔ شرح نگاروں کی بات تو الگ رہی خود شاعروں نے اس پہلو کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔

ع طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میرؔ

میرؔ

گل کترول ہول سو رنگ سے میں طرزِ سخن میں — قائم

معنی بغیر لفظ تصور نمی شود — بیدل

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے — غالب

تحقیق آنست کہ لفظ علامت است مقصود بالذات — عرفی

کیا ان قولوں میں متن کے بُنیادی معنی کا انکار کرنے اور منشائے مصنف کو مسترد کرنے کا اشارہ نہیں ہے۔ راقم الحروف متن کے بنیادی معنی پر اصرار اور منشائے مصنف کی بحث کے بے حاصل ہونے پر اپنے ایک طویل مضمون بعنوان "علامت" (مطبوعہ جواز ۱۹۸۰ء) میں بہت پہلے تفصیل سے روشنی ڈال چکا ہے۔ متن میں ایک سے زیادہ معنی کا موجود ہونا ہی متن کے بنیادی معنی اور منشائے مصنف کو مسترد کرنے کا بدیہی ثبوت ہے۔ جب یہ فیصلہ کرنا ہی مشکل ہے کہ مصنف کا منشا کیا تھا تو یہ حکم لگانا بھی بے معنی ہے کہ مصنف کا منشا یہ تھا۔ ہرمن میلول نے موبی ڈک کے سلسلے میں جب مسز ہاتھورن کے ایک خط کے جواب میں کہا تھا کہ

> "Spirit Spout کے لیے آپ کی تلمیح نے مجھے پہلی بار سمجھایا کہ اس میں ایک پُراسرار مفہوم ہے درحالیکہ یہ میرا مدعا نہیں تھا۔ اسے لکھتے وقت میرے ذہن میں ایک بہت دھندلا خیال تھا۔ پوری کتاب اور ان کے حصوں میں تمثیلی ساخت کی گنجائش ہے لیکن مخصوص ضمنی تمثیلوں میں سے بہت سوں کی خصوصیت مسز ہاتھورن کا خط پڑھنے کے بعد مجھ پر پہلی بار واضح ہوئی۔"

تو میلول اپنے اصل معنی کو پسِ پشت ڈال کر اس میں برآمد ہونے والے نئے معنی کا

خیر مقدم کر رہا تھا۔ یعنی اپنی تصنیف میں اپنا اصل مفہوم رکھنے کے باوجود وہ دوسرے مفاہیم کو قبول کرنے کے لیے مجبور تھا اس لیے کہ یہ مفاہیم اس کی بنائی ہوئی زبان میں موجود تھے۔

تشبیہہ، استعارہ، پیکر، تمثیل، علامت اور تلمیح پر مشتمل تخلیقی زبان کسی ایک معنی تک محدود رہ بھی نہیں سکتی۔ تخلیقی زبان کے اسی وصف کی بنا پر اس زبان کے عمل کو سمجھنے اور اس کے معنوی امکانات تک پہنچنے کے لیے شبلی، حالی اور مسعود حسن رضوی نے طرح طرح سے اس کی وضاحتیں کیں۔ انھیں وضاحتوں نے ہمیں تفہیم شعر کا سلیقہ عطا کیا۔ ''ہماری شاعری'' تک پہنچتے پہنچتے زبان کی معنویتوں کا تقریباً ہر پہلو سے احاطہ کیا جا چکا تھا۔ اچھا ہو گا کہ مسعود حسن رضوی نے اس ضمن میں ہماری شاعری کے معیار و مسائل کی بحث میں جو خاص خاص باتیں کہی ہیں انھیں ایک جگہ پر جمع کر کے دیکھ لیا جائے:

> ''ایک ایک لفظ انسان کے ذہن کو بے شمار خیالوں کی طرف منتقل کر سکتا ہے .... (شاعر کا خاص رنگ) شاعر کے اندازِ فکر اور اسلوبِ بیان کا مجموعہ ہوتا ہے۔ .... اگر خیالات کے ایک سلسلے میں سے ایک کڑی حذف کر دی جائے تو ذہن اسے بآسانی خود فراہم کر لیتا ہے .... شاعر کا مفہوم اس کے لفظوں سے کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ وہ کوئی خاص واقعہ یا حالت یا کیفیت دیکھتا ہے یا اس کا تصوّر کرتا ہے اور اس کے چند نمایاں پہلو ایسے لفظوں میں بیان کر دیتا ہے جو سننے والے کے ذہن کو ان تمام تفصیلوں تک پہنچا دیتے ہیں جنھیں شاعر نے چھوڑ دیا تھا .... اردو کا ایک شعر کہاں کہاں نقل کیا جاتا ہے اور ہر جگہ ایسا ٹھیک بیٹھتا ہے گویا وہ جگہ اسی کے لیے خالی تھی۔ یہ خوبی تمثیلی الفاظ کی بدولت حاصل ہوتی ہے۔''

مختلف عنوانوں کے ماتحت تقریباً ۴۰ شقوں پر مشتمل اس کتاب میں کسی الجھاوے اور

پیچیدگی کے بغیر تعبیرِ شعر کے سلسلے میں جو کارآمد باتیں کہی گئی ہیں ان میں سے بعض کا خلاصہ آپ کے سامنے ہے۔

ان بیانات میں شعر میں کثرتِ معنی کا ہونا یعنی مصنّف کے مدعا سے کوئی سروکار نہ رکھنا، موضوعِ بیان اور اسلوبِ بیان کا ایک ہونا، جزوِ مقدور کے ذریعے معنیِ محذوف کا پالینا اور تمثیلی/علامتی الفاظ کی بنا پر شعر کے اطلاقات کے دائرے کا وسیع تر ہونا شامل ہے۔ ہمارے شرح نگاروں نے تفہیمِ شعر کے مرحلے میں تعیینِ قدر کا کام انجام نہیں دیا تھا۔ یعنی انھوں نے یہ نہیں بتایا تھا کہ شعر کا مفہوم یا اس کی معنوی صورت کن کن دنیاوی وقوعوں یا صورتوں پر کس کس طرح منطبق ہو سکتی ہے۔ گویا انھوں نے شعر کی تعبیر کو تنقید کی حیثیت عطا نہیں کی اور شعر کے مفہوم سے قدر کی تفہیم کا کام نہیں لیا۔ یہ کام کچھ کچھ مسعود حسن رضوی نے کیا۔ ڈاکٹر نیر مسعود، پروفیسر گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی نے مختلف طریقوں سے اسے آگے بڑھایا۔ فاروقی نے غالب اور میر کی تفہیموں کے ذریعے اسے اور وسعت عطا کی۔

تعبیرِ متن کی اس روایت کو سامنے رکھ کر آئیے دیکھیں کہ متن سے معنی اخذ کرنے کی کیا کیا صورتیں ممکن ہیں اور شعر کے معنوی امکانات کس کس طرح منور ہو سکتے ہیں۔ ایک شعر کا مضمون کتنے معنوی تاثرات پیدا کر سکتا ہے اور ان معنوی تاثرات کے قائم ہونے میں شعر کے منسلکات و متعلقات کیا کیا کردار ادا کر سکتے ہیں نیز ایک شعر کن کن معنوی اقدار کی ترجمانی کر سکتا ہے۔ اس مقصد کے لیے ہم آئینے سے متعلق دردؔ کے دو شعروں تک اپنی گفتگو کو محدود رکھتے ہیں۔

پہلا شعر: طلسمِ ہستیِ موہوم دل پر سخت پتھر ہے
بسانِ عکسِ آئینہ مجھے سدِّ سکندر ہے — دردؔ

شعر کے مطالب کو روشن کرنے کے لیے شعر میں مستعمل الفاظ اور ان کے مناسبات پر غور کیجیے۔ یہ مناسبات اس طرح ہیں:

طلسم اور آئینہ، طلسم اور پتھر، ہستیِ موہوم اور عکس، طلسم اور سدِ سکندر، پتھر اور آئینہ سدِّ سکندر اور آئینہ، دل اور آئینہ۔ اب ہمیں ان مناسبات سے پیدا ہونے والے نکات کو دیکھنا چاہیے:

طلسم اور آئینہ: طلسم اور آئینے کا تعلق یہ ہے کہ آئینہ بھی طلسم کے لوازم میں سے ہے اور طلسمات وغیرہ میں آئینہ ناموجود اشیا کا عکس پیش کرتا ہے۔

ہستیِ موہوم اور عکس: کی مناسبت یہ ہے کہ عکس بھی غیر مجسّم اور فرضی ہوتا ہے اور ہستیِ موہوم کا بھی حقیقتاً کوئی وجود نہیں ہوتا۔

طلسم اور سدِّ سکندر: سدِ سکندر کو لوہے، پتھر اور تانبے کی آمیزش سے بنایا گیا تھا اور یاجوج ماجوج دن بھر اس دیوار کو چاٹتے ہیں اور جب یہ ایک کاغذ برابر باریک رہ جاتی ہے تو رات بھر میں پھر صحیح و سالم ہو جاتی ہے۔

پتھر اور آئینہ: دونوں میں صنعتِ تضاد بھی ہے اور تناسبِ معنوی بھی۔ صنعتِ تضاد یہ کہ آئینہ پتھر کے مقابلے میں انتہائی نازک ہوتا ہے اور تناسبِ معنوی یوں کہ آئینہ پتھر ہی سے بنتا ہے۔ پتھر کو پگھلا کر پہلے اس سے شیشہ اور پھر شیشے سے آئینہ بناتے ہیں۔

سدِّ سکندر اور آئینہ: دونوں سکندر کی ایجاد ہیں اور دونوں لوہے اور فولاد کے استعمال سے وجود میں آئیں۔

دل اور آئینہ: دونوں تمثال دار، عکس نما، صاف اور شفاف ہیں اور دونوں اشیا کی ہیئتوں کو واضح اور روشن کرتے ہیں۔

اب اِن نکات کے معنوی امکانات کیا ہو سکتے ہیں، اُنھیں دیکھ لیا جائے:

۱۔ ہستیِ موہوم کا طلسم کیا ہے؟ ہستیِ موہوم غیر مادی یعنی محض قیاسی ہوتی ہے۔ ہماری ہستی کا حقیقتاً وجود نہیں ہے لیکن وہ ہمارے لیے موجود ہے اور موہوم چیز کا موجود ہونا اور

نہ صرف موجود ہونا بلکہ موجود شئے کی طرح عمل کرنا یہی طلسم ہے۔

۲۔ مادی آئینے کا عکس لمحاتی اور عارضی ہوتا ہے لیکن آئینہ دل پر پڑنے والا عکس گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔

۳۔ آئینے میں جو ہستی ہے وہ بھی ہستیِ موہوم ہے۔ ہستیِ واقعی یا ہستی موجود نہیں۔ آئینہ خود بینی کا مرکز ہے اس لیے اس میں خود سے ماورا کچھ نظر نہیں آتا۔

۴۔ سدِ سکندر پتھر اور فولاد کی آمیزش سے بنی ہوئی وہ دیوار ہے جو ناقابلِ عبور ہے۔

۵۔ دل پر رکھا ہوا پتھر بھی ہٹانا اتنا ہی مشکل ہے جتنا سدِ سکندر کا توڑنا یا عبور کرنا۔

۶۔ ہستیِ موہوم انسان کی اپنی ہستی ہے اور ہستیِ واقعی ماسوائے ذات یعنی اللہ ہے۔

اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جس طرح شخص کو آئینے میں اپنے عکس کے سوا کچھ نظر نہیں آتا اُسی طرح دل کے آئینے میں ہم صرف اپنی ہستی (ہستیِ موہوم) کا مشاہدہ کرتے ہیں جو عکس ہی کی طرح قیاسی اور اعتباری ہے اور اپنی ہستی کا مشاہدہ ہماری راہ میں سدِ سکندر ہے جس طرح سدِ سکندر ناقابلِ عبور ہے، اسی طرح ہماری ہستی بھی ہماری راہ میں حائل ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ طلسمِ ہستیِ موہوم دل پر سخت پتھر کس لیے ہے؟ اس طلسم (موہوم شئے کا موجود شئے کی طرح عمل کرنا) نے ہمارے دل کو باندھ رکھا ہے۔ اگر اس طلسم کو توڑ دیا جائے تو ہمارا دل (جو اپنی ہی ہستی میں قید ہے) آزاد ہو جائے اور ہمیں ایک وسیع تر افق مل جائے۔ یہ وسیع تر اُفق کیا ہے؟ خدا اور کائنات کا مشاہدہ۔ اپنی ذات میں اشیائے عالم کی نشاندہی۔ تمام باطنی اور بیرونی اسرار کا انکشاف۔

یعنی خود بینی ہمیں اپنی ذات میں محدود و محصور کر دیتی ہے اور ماسوائے ذات سے ہمارے سارے رشتے منقطع کر دیتی ہے اور ہم خارج کے مشاہدے سے محروم ہو جاتے ہیں۔ خارج کا مشاہدہ ہی ہستیِ حقیقی ہے اس لیے کہ بیرونی مظاہر ہی سے ہمیں زندگی اور ذات کو سمجھنے کا شعور ملتا ہے۔

اگر سدِ سکندر کی ایک اور روایت کو ملحوظ رکھا جائے تو شعر سے ایک اور مفہوم اخذ کیا جا سکتا ہے۔ سدِ سکندر اس ہیکل آہنی کو بھی کہتے ہیں جو آبنائے جبل الطّارق کے دو پہاڑوں پر ایک پہلوان کی شکل میں اس طرح کھڑی کر دی گئی تھی کہ اس پہلوان کی دونوں ٹانگیں دونوں پہاڑوں پر ٹکی ہوئی تھیں۔ یہ شکل ان پہاڑوں کے درمیان سے گزرنے والے جہازوں کو روکنے اور متنبہ کرنے کے لیے بنائی گئی تھی۔ اس لیے کہ اس ہیکلِ آہنی کا دوسری طرف کا سمندر نہایت خوفناک تھا۔ جہاں سے کوئی جہاز سلامت نہیں لوٹتا تھا۔

اس روایت کی تلمیحی معنویت کے اعتبار سے سدِ سکندر کی دوسری طرف کا سمندر ہستیِ حقیقی کی علامت ہے اور سدِ سکندر ہماری اپنی ذات ہے جو اس سمندر تک پہنچنے میں مانع ہے۔ یعنی ہمارا انتہائے مقصد اللہ کی ذات میں ضم ہو جانا ہے لیکن اللہ تک پہنچنے میں ہماری ذات مانع ہے۔

آپ نے دیکھا کہ شعر کی تشریح کے لیے پہلے ہم نے شعر میں مستعمل الفاظ اور ان کے مناسبات پر غور کیا۔ پھر ان مناسبات کے معنوی نکات کو نمایاں کیا پھر ان نکات کے معنوی امکانات کا جائزہ لیا۔ ان مرحلوں سے گزرنے کے بعد ہم نے شعر کے مطالب اخذ کیے۔

دوسرا شعر: آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر

ہے موجزن تمام یہ دریا سراب میں

پہلے شعر کی طرح یہاں بھی ہمیں سب کچھ شعر کے متن ہی سے حاصل کرنا ہے اور مفاہیم اخذ کرنے کے لیے لفظوں کے تحرک اور تفاعل ہی سے کام لینا ہے۔ اس کے لیے پہلے ہمیں آئینۂ عدم، ہستی، دریا اور سراب کی معنویتوں پر غور کرنا ہوگا۔

پورا شعر حیات بعد الموت کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ ہستیِ حقیقی آئینۂ عدم میں جلوہ گر ہے

اور ہستیِ ظاہری ہستیِ موہوم ہے۔

ولبر مارشل اربن نے علامت اور نشان کی بحث میں ایک بہت پتے کی بات کہی ہے کہ ہر علامتی تلازمہ ایک معنوی تلازمہ ہے۔ مصرعۂ ثانی میں دریا۔ زندگی اور اس کے متعلقات کا معنوی تلازمہ ہے۔ یعنی ہماری زندگی، ہمارے افکار و خیالات، ہمارا تصوّر و تفکّر سب کچھ سراب کا انداز رکھتا ہے جو مشہود ہوتے ہوئے بھی معدوم ہوتا ہے۔

درد نے اس شعر میں دریا کے سراب میں موجزن ہونے سے جو مضمون آفرینی کی ہے اس نے شعر کو مروجہ مفہوم کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی منفرد کر دیا ہے۔

تمام، یعنی یہ دریا جتنا اور جو کچھ بھی ہے وہ سب سراب کے اندر ہے، سراب کے باہر کچھ نہیں۔ اور خود سراب جو اس دریا کا ظرف ہے، محض نظر کا دھوکا ہے جس کا حقیقی وجود نہیں ہے۔ آئینہ بھی سراب کی طرح ہے یعنی اس میں جو تمثال نظر آتی ہے اس کا وجود حقیقی ہوتا ہے۔

عام آئینے میں پڑنے والے عکس کا وجود حقیقی نہ سہی لیکن اس عکس کی اصل کا وجود حقیقی ہونا لازم ہے۔ درد کی مضمون آفرینی یہ ہے کہ ہستی صرف آئینۂ عدم ہی میں نظر آسکتی ہے اس آئینے کے باہر اس کا وجود نہیں ہے۔ یہ دریا سارا کا سارا سراب کے اندر موجزن ہے۔

آئینۂ عدم نفی ہے، سراب نفی ہے، ہستی اور اس کا استعارہ (دریا) بھی نفی ہیں دونوں مصرعوں میں نفی نفی مل کر اثبات کی صورت پیدا کرتے ہیں۔ اور یہ اثباتی صورت وجود کی نفی کو مستحکم کرتی ہے۔

ان تعبیروں میں متن کو بنیاد بنا کر شعر کی متحرک معنویتوں dialectical meanings) کے ذریعے شعر کے مفاہیم میں وسعت پیدا کی گئی ہے اور شعر کے مضمون سے مختلف معنوی تاثرات (tempers) اخذ کیے گئے ہیں۔ ان تعبیروں میں ایک معنی دوسرے معنی کو مسترد بھی کر سکتے ہیں اور مستحکم بھی۔ شعر کے مفہوم کو روشن کرنے

لیے بعض محذوف اور مقدر اجزا کو بھی کام میں لایا گیا ہے۔ ذات کے مفہوم اور کائنات کے تصور کو سمجھنے کے لیے علائقی اور معنوی تلازموں میں مطابقت اور عدمِ مطابقت کی بھی جستجو کی گئی ہے۔

تقریب تقریب یہی طریقۂ کار تعبیرِ متن کے جدید فلسفے کی اساس ہے۔ اپنے بزرگ نقادوں کی تحریروں سے استفادے کے باوجود میں یہ اعتراف کر لینے میں کوئی شرم نہیں محسوس کرتا کہ متن سے متعلق نئے عالمانہ مباحث تک میرے ذہن کی رسائی نہیں ہے۔ پھر بھی متن کی تفتیش سے متعلق اپنی تعبیروں کی روشنی میں راقم الحروف اسی نکتے کا قائل ہے کہ متن ہی سب کچھ ہے متن کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یعنی متن ہی متن کا حوالہ ہے۔

قائم کی غزل

غالب اپنے مکتوب بنام عبدالغفور سرور میں "ورائے شاعری چیزے دگر ہست" کا ذکر کرتے ہوئے جہاں اسے پارسیوں سے مختص کرتے ہیں وہاں اردو زبان میں چند اہل ہنر کو بھی اس کا اہل قرار دیتے ہیں اور میر، سودا اور مومن کے شعروں کے ساتھ مثالاً قائم کا بھی یہ شعر نقل کرتے ہیں:[1]

قائم اور تجھ سے طلب بوسے کی کیوں کر مانوں
ہے تو ناداں مگر اتنا بھی بدآموز نہیں

ایک دوسرے مکتوب میں غلام غوث بے خبر کو لکھتے ہیں: "ایک شعر استاد (قائم) کا مدت سے تحویلِ حافظہ چلا آتا ہے":

ظالم تو میری سادہ دلی پر تو رحم کر
روٹھا تھا تجھ سے آپ ہی اور آپ من گیا

غالب قائم کے اس شعر سے اتنا متاثر ہوئے کہ ازراہ تصرف اس کی صورت بدل ڈالی:[2]

ان دلفریبیوں سے نہ کیوں اس پہ پیار آئے
روٹھا جو بے گناہ تو بے عذر من گیا

---

[1] غالب کے خطوط: مرتبہ خلیق انجم صفحہ ۶۱۴-۶۱۵ [2] ایضاً صفحہ ۶۵۸

یہی نہیں غالب نے قائم کے کئی اور شعروں پر بھی تصرف کیا ہے۔ قائم کے اشعار پر غالب کا یہ تصرف ہی قائم کو بڑا شاعر ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ معاصر اور مابعد کے تقریباً تمام تذکرہ نگاروں نے قائم کی عظمت اور ان کے شاعرانہ کمال کا اعتراف کیا ہے۔ کسی نے کھلے دل سے اور کسی نے دبی زبان سے۔

مصحفی نے لکھا ہے کہ وہ (قائمؔ) استاد (سودا) کی راہ پر چلتے تھے اور (اکثر) ان سے آگے بھی نکل جاتے تھے۔ شاہ محمد کمال نے انھیں فضل و ہنر اور روانی طبع میں مرزا موصوف سے بہتر قرار دیا۔ احمد علی یکتا نے اعتراف کیا کہ قائمؔ کے یہاں دونوں استادوں (میر و سودا) کے کلام کا لطف و کیفیت بلکہ کہیں کہیں (وہ) ان سے بھی آگے ہے اور کریم الدین نے تسلیم کیا کہ "جو لوگ اس کو سودا سے بہتر کہتے ہیں حق یہ ہے کہ سچے ہیں۔"

ان تذکرہ نگاروں کے محولہ بالا بیانات سے اتنا تو ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ قائمؔ کا شمار اپنے عہد کے اہم ترین شاعروں میں ہوتا ہے لیکن ابھی تک اس اہم ترین شاعر کا ادبی مرتبہ متعین کرنے کی کوئی باقاعدہ کوشش نہیں کی گئی ہے۔ آزاد آبِ حیات میں یہ تو لکھتے ہیں کہ "ان (قائمؔ) کا دیوان ہرگز میر و مرزا کے دیوان سے نیچے نہیں رکھ سکتے" لیکن وہ اپنے اس قول کو پایۂ ثبوت تک پہنچانے کے لیے اس بات کی کوئی ضرورت محسوس نہیں کرتے کہ قائم کا ذکر تفصیل سے کیا جائے۔ احمد علی یکتا نے پہلی بار قائمؔ کی شاعرانہ برتری کا اعتراف کیا اور کریم الدین نے صاف صاف کہہ دیا کہ "بعض بعض آدمی جو کہ اس کو سوداؔ سے بہتر کہتے ہیں حق یہ ہے کہ سچے ہیں۔" قائمؔ کا ادبی مرتبہ متعین کرنے میں پیش قدمی منعم سعیدی (نگار، اگست۔ستمبر ۱۹۲۶ء) اور مجنوں گورکھپوری نے کی۔"[1]

---

[1] انتخابِ قائم چاندپوری: مرتبہ عابد رضا بیدار، جون ۱۹۶۳ء

جون ۱۹۶۳ء میں یوم قائم کی تقریب کے موقع پر عابد رضا بیدار نے رام پور سے قائم کا ایک مختصر سا انتخاب شائع کیا جس میں شروع میں چند فارسی اشعار بھی شامل ہیں۔ عابد رضا بیدار نے انتخاب کے دیباچے میں قائم کے سلسلے میں مختلف تذکرہ نگاروں کے بیانات اور رایوں کو قلم بند کیا ہے اور "تقریب" میں قائم کے کلام کا تفصیل سے جائزہ لینے کے بجائے خود کو چند اہم اشاروں تک ہی محدود رکھا ہے۔ دسمبر ۱۹۶۳ء میں پروفیسر خورشید الاسلام نے بڑی محنت اور دیدہ ریزی سے مختلف نسخوں کا موازنہ اور مقابلہ کرنے کے بعد پہلی بار قائم کا مکمل دیوان شائع کیا۔ اسی زمانے میں دہلی یونیورسٹی سے بھی قائم کا دیوان منظر عام پر لایا گیا۔ پروفیسر خورشید الاسلام نے اپنے مختصر سے دیباچے میں خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ" اس دیوان کی اشاعت میں یوں سمجھیے کہ میرا نقطہ نظر محقق یا ناقد کا نہیں بلکہ ناشر کا ہے"۔۔۔[1] اسی لیے دیباچے میں کلام کے بارے میں انھوں نے بہت مختصر رائے دی ہے۔ لیکن اس رائے میں احتیاط اور جامعیت سے کام لیا گیا ہے۔

نظام الدین قائم اٹھارویں صدی کے ممتاز شاعر ہیں۔ درد ہی کی طرح قائم نے بھی خود کو ایک مختصر دیوان تک محدود رکھا۔ لیکن یہ مختصر دیوان ان کی عظمت اور برتری کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ اس دیوان میں انھوں نے شاعری کی تمام خوبیوں کو جمع کر دیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایک سے شاعرانہ اسلوب کے باوجود قائم کا لہجہ اپنے معاصرین سے مختلف ہے۔ مختلف ہونے کا یہ احساس دیوانِ قائم کے چند اشعار پڑھنے کے بعد ہی ہونے لگتا ہے۔ نئی نئی زمینیں اور خوش آہنگ اور بامعنی ترکیبیں ان کے کلام میں جگہ جگہ دیکھی جا سکتی ہیں۔ زبان کی صفائی، سلاست، روانی اور بے ساختگی نے قائم کو اپنے معاصرین میں ایک امتیازی حیثیت عطا کر دی ہے۔ مثال کے طور پر سب سے پہلے یہ چند

---

[1] دیوان قائم: مرتبہ ڈاکٹر خورشید الاسلام، دسمبر ۱۹۶۳ء

زمینیں ملاحظہ ہوں:

نخلِ امید کیونکے ہمارا ہو آہ سبز
اس باغ میں کبھو نہ ہوا برگِ کاہ سبز

ہیں جو کوئی کہ نالۂ نوشِ شکستِ رنگ سنتے ہیں گوشِ جاں سے خروشِ شکستِ رنگ

نہ دل بھرا ہے نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں
کبھو جو روئے تھے خون جم رہا ہے آنکھوں میں
موافقت کی بہت شہریوں سے میں لیکن
وہی غزال ابھی رم رہا ہے آنکھوں میں

ہے نہ اک خوں سے مرے دیوار و در بھیگے ہوئے
کوہ بھی مثلِ شفق ہیں تا کمر بھیگے ہوئے

مجھ بے گنہ کے قتل کا آہنگ کب تلک
آ اب بنائے صلح رکھیں جنگ کب تلک

نہ ہم فلک کے کبھی ریو و رنگ سے چھوٹے
پڑے بھنور میں جو کام و نہنگ سے چھوٹے

خوش آہنگ اور بامعنی ترکیبوں کے لیے یہ اشعار دیکھیے:

گل شگفتہ دیروزہ ہوں میں گلشن میں ‏ زیادہ بادِ خزاں سے ہے مجھ کو بیمِ صبا

کیوں تو صیاد کیا ہم کو گرفتارِ قفس ‏ ہم نہ شائستۂ بسمل نہ خریدارِ قفس

واقف ہیں پر فشانیِ صحنِ چمن سے کیا ‏ پہنچا قفس میں کام مرا بال و پر تلک

وہ محو ہوں کہ مثالِ حبابِ آئینہ ‏ جگر سے اشک نکل تھم رہا ہو آنکھوں میں

تا چند سخن سازیِ نیرنگِ خرابات ‏ یاں قصدِ خرابی ہے نہ آہنگِ خرابات

نہ دیکھ سرسری اوراقِ گل کہ یاں قائمؔ ‏ ہے شرحِ تنگیِ غنچہ فراغ میں گل کے

اس طرح کی ترکیبیں قائمؔ کے یہاں جا بجا نظر آتی ہیں۔

قائمؔ کو خود بھی احساس تھا کہ ان کا لہجہ دوسروں سے مختلف ہے۔ اسی لیے وہ خود کو اوروں سے برتر سمجھتے تھے۔ اپنے آپ کو فن میں کامل سمجھنے کی وجہ سے غالب کی طرح انھیں بھی اس بات کا شکوہ تھا کہ ان کا کلام سمجھنے والے بہت کم ہیں اسی لیے ان کو وہ مقام اور مرتبہ نہیں مل رہا ہے جس کے حقیقتاً وہ مستحق ہیں۔ اپنی غزلوں کے بیشتر شعروں اور مقطعوں میں انھوں نے اس طرف اشارہ کیا ہے۔

آج قائمؔ کے شعر ہم نے سنے ‏ ہاں اک انداز تو نکلتا ہے

قائم میں عندلیبِ خوش آہنگ تھا پہ حیف
زاغ و زغن کے ساتھ کیا ہم قفس مجھے

فارسی کہنے پہ اُفتاد ہی ہو گی قائم ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ رفتہ رفتہ جو مرے شعر صفاہاں کو گئے

قائم جو کہیں ہیں فارسی یار ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ اس سے تو یہ ریختہ ہے بہتر

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ اک بات لچرسی بزبانِ دکنی تھی

موتی صدف سے نکلے ہو قائم کب اس طرح
ڈھلتی ہو بات منھ سے ترے جس صفا کے ساتھ

قائم سا عزیز خوار ہو حیف ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ کوئی ہنر میں قدرداں نہیں ہے

میرا سا لب و لہجہ کہاں مرغِ چمن میں
گُل کترو اُن سو رنگ سے میں طرزِ سخن میں

ان اشعار میں "مستند ہے میرا فرمایا ہوا" کا آہنگ صاف نظر آتا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ قائم کے استادِ ہنر کا تسلیم کرنے والا کوئی نہیں ہے۔ جو شاعر یہ سمجھتا ہو کہ پیشِ اہلِ ہنر اس نے ریختہ کو خلعتِ قبول دیا۔ نئی طرز کے ذریعے کلام میں نیا انداز پیدا کیا۔ فارسی والے جس کے سخن کو سن کر ششدر رہ گئے اور جس کی بات صدف سے نکلنے والے موتی سے زیادہ صاف ہے، ہنر میں اس کا کوئی قدرداں نہیں ہے۔ اور وہ بھی میر ہی کی طرح (صناع ہیں سب خوار...) یہ شکوہ کرتا ہوا نظر آئے

ع ‏ ‏ ‏ ‏ قائم سا عزیز خوار ہو حیف

خواری اور قدر شناسی کا احساس قائم کو یوں ہی نہیں تھا۔ وہ اپنے کلام کے محاسن

سے اچھی طرح واقف تھے اور سمجھتے تھے کہ اگر غیر معمولی نہیں تو وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ میر کی طرح قائم نے ہر صنفِ سخن پر طبع آزمائی نہیں کی۔ ان کی غزلوں کی تعداد بھی میر سے بہت کم ہے اسی لیے ان کے یہاں بحروں کا تنوع بھی زیادہ نہیں ہے۔ زیادہ تر چھوٹی اور درمیانی بحروں کو استعمال کیا گیا ہے۔ چھوٹی بحروں میں تو وہ کسی بھی طرح میر سے کم نہیں معلوم ہوتے۔ یہ اشعار دیکھیے:

چھپ کے ترے کوچے سے گزرا میں لیک
نالہ اک عالم کو خبر کر گیا

شب جو دل بیقرار تھا کیا تھا
کسی کا انتظار تھا کیا تھا

ہر دم آنے سے میں بھی ہوں نادم
کیا کروں پر رہا نہیں جاتا

ٹک بچیو صبا کہ ہر قدم پر
اس کوچے میں ہے غبار میرا

ٹکڑے کب غم نے یہ جگر نہ کیا
نہ کیا نالہ ہم نے پر نہ کیا

ہو نہ مجھ سے جدا کہ جادہ صفت
منزلِ عشق کا سراغ ہوں میں

رہنے دے شب اپنے پاس مجھ کو
اوروں سا نہ کر قیاس مجھ کو

کب رات ہوئی کہ چشمِ تر سے
خوننابۂ دل رواں نہیں ہے

ہم ہی آئینہ دار تھے اس کے
یاں جو طوطی بیان پر آئی

اب تک آپ نے جن شعروں کو ملاحظہ کیا ہے، انھیں پڑھ کر آپ کا ذہن بار بار میر (یا کبھی کبھی درد و سودا) کی طرف منتقل ہونے لگتا ہے اور اسی کے ساتھ یہ تاثر راسخ ہونے لگتا ہے کہ قائم نے میر کا زبردست اثر قبول کیا ہے۔ لیکن یہ تاثر اس وقت زائل ہو جاتا ہے جب ہم قائم کے شعروں کے تجزیوں کے ذریعے ان کے معنوی تاثرات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بادی النظر میں اپنے اہم ترین معاصر میر سے میل کھانے

والے قائم اپنے شعروں کے معنوی تاثرات میں اپنے معاصر سے مختلف نظر آنے لگتے ہیں یعنی جیسے ہی ہم قائم پر ڈالی ہوئی میر کی چادر کو ہٹاتے ہیں، ان کے خد و خال ہمیں بالکل صاف دکھائی دینے لگتے ہیں اور ہم قائم کے اندر سے قائم ہی کو برآمد ہوتا ہوا دیکھتے ہیں۔

میر کی شاعری کا مطالعہ ہمیں بڑی شاعری کے معیار و اقدار سے متعارف کراتا ہے۔ میر کی شاعری کو پڑھ کر ہم یہ سمجھ لیتے ہیں کہ بڑی شاعری میں کون کون سی خوبیاں ہونا چاہیے۔ اسے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگر ہمارے پاس پہلے سے بڑی شاعری کے معیار موجود ہیں تو میر کی شاعری کا مطالعہ ان معیاروں کو معتبر بناتا ہے۔ اب ہر وہ شاعری جسے پڑھ کر بڑی اور اہم شاعری کے معیار وجود میں آئیں یا جس کا مطالعہ ہمارے پاس پہلے سے موجود معیاروں کو معتبر بنائے، بڑی شاعری کہلائے گی۔ قائم کی شاعری بالخصوص غزلیہ شاعری اسی زمرے میں آتی ہے۔ بڑی شاعری کی ایک خوبی یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کی نقالی کسی شاعر کو بڑا شاعر نہیں بنا سکتی۔ وہ محض نقالی ہی تک محدود رہے گی۔ اگر ایسا ہوتا تو غالب بیدل کے اثر سے آزاد نہ ہونے کے باوجود بھی غالب نہ بن پاتے۔ غالب بیدل ہی کے سے بڑے شاعر بنے، صرف بیدل کا عکس بن کر نہیں رہے۔ اسی طرح قائم بھی قائم بن کر رہے محض میر بن کر نہیں رہے۔ اسی لیے آزاد کو یہ فقرہ لکھنا پڑا کہ "ان کا دیوان ہرگز میر و مرزا کے دیوان سے نیچے نہیں رکھ سکتے"۔ قائم کے بہت سے شعروں کو میر کے بہت سے شعروں کے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ انھیں ایک دوسرے کے برابر رکھ کر یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ دونوں کے ہم مضمون شعروں میں ایک سی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ یہی بات بیدل اور غالب کے لیے بھی کہی جا سکتی ہے۔ بہت سے نقادوں نے بعض شاعروں کے مابین اس طرح کی مماثلتوں کو دریافت بھی کیا ہے اور ایک شاعر کو دوسرے شاعر کی خوشہ چینی کرتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔ یہاں بھی قائم اور میر کے بہت سے شعروں کو نقل کیا جا سکتا ہے جن میں لہجے اور مضمون کی یکسانی پائی

جاتی ہے۔ لیکن راقم الحروف یہ کام نہیں کرے گا۔ اس کے بجائے اچھا یہ ہوگا کہ یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ قائم کی شاعری میں فی نفسہ بڑی یا اہم شاعری کے عناصر موجود ہیں یا نہیں۔ اگر ان کے یہاں واقعی یہ عناصر موجود ہیں تو ہمیں قائم کو میر سے اسی طرح الگ کرنا پڑے گا جس طرح ہم نے غالب کو بیدل سے الگ کرلیا ہے۔ اور اگر یہ عناصر ان کے یہاں نظر نہیں آتے تو ظاہر ہے کہ انھیں صرف پیروی میر کی صف کا ایک شاعر تسلیم کرلیا جائے گا۔ اس نوع کے مطالعے میں آزاد اور دوسرے قائم شناسوں کی طرح ہم نہ تو قائم کو میر سے آگے بڑھا سکیں گے اور نہ اس بات پر اصرار کر سکیں گے کہ وہ "میر و مرزا سے کسی طرح کم نہیں ہیں"۔

○

بڑی شاعری ذات اور کائنات کے مسائل کو محیط ہوتی ہے۔ وہ ذات کی تفہیم بھی کرتی ہے اور کائنات کی شرح بھی۔ وہ عہد آشنا بھی ہوتی ہے اور عہد آفریں بھی۔ ایسی شاعری میں زبان و بیان کے سقم بھی کم سے کم ہوتے ہیں۔ اس طرح کی شاعری ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہوتی ہے اور کثیر المعنویت کا وصف ہی اسے ہر عہد کے لیے اہم اور بامعنی بناتا ہے۔ بڑی شاعری کی ایک صفت وہ حسِ مزاح بھی ہے جس کے بغیر اس کا وجود میں آنا محال ہے۔

ان معیاروں اور خوبیوں کی روشنی میں اگر قائم کی غزلیہ شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو مختصر کلام ہونے کے باوجود قائم کے یہاں یہ تمام خوبیاں نظر آئیں گی۔ انھیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے یا نہ دیکھا جائے لیکن ایک بات تو ان کی شاعری کے مطالعے کے بعد یقینی طور پر کہی جاسکتی ہو کہ میر کو چھوڑ کر ان کے معاصرین میں کوئی دوسرا شاعر ان کے موضوعات و مضامین کی ندرت کو نہیں پہنچتا۔

اب آئیے قائم کی شاعری پر ایک مجموعی نگاہ ڈال لی جائے اور یہ دیکھ لیا جائے

کہ اپنے شعروں میں انھوں نے کن کن موضوعات کا احاطہ کیا ہے۔ اس طرح کے مطالعے کے لیے ہم سب سے پہلے نالہ وگریہ کے موضوع کو لیتے ہیں جو میرؔ اور قائمؔ کے یہاں سب سے زیادہ مشترک ہے۔ اس موضوع سے متعلق شعروں میں دونوں کے یہاں بظاہر ایک سا آہنگ نظر آتا ہے۔ آہنگ کی یکسانی کے باوجود قائمؔ نے اس قبیل کے شعروں میں طرح طرح کے مضمون پیدا کیے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

گرا شب آنکھ سے کچھ آب کچھ مژگاں سے خوں ٹپکا
میں چاہا جس کو کچھ کم ہو وہی حد سے فزوں ٹپکا
دکھادیں گے تجھے یاقوت رنگِ سرخ کی خوبی
کبھو آنکھوں سے کوئی اپنی سرشکِ لعل گوں ٹپکا

آج کے رونے میں جی ڈوب چلا تھا لیکن
نالۂ دل نے رکھا مجھ کو خبردار بہت

اے ضبطِ گریہ روئیں گے کیونکر نہ اب لہو
کچھ ہو سکا نہ دیدۂ خونبار کا علاج

کہتے ہیں گریہ خانۂ دل کرچکا خراب
آتا ہے چشم اب تری بنیاد کی طرف

چہرے پہ اشکِ سرخ سے ہیں سو طرازِ خوں
دیکھوں رہے ہے گریے کا یہ رنگ کب تلک

ہیں جو کوئی کہ نالہ نیوش شکستِ رنگ
سنتے ہیں گوشِ جاں سے خروشِ شکستِ رنگ

رونا ہے اگر یہی تو قائمؔ
اک خلق کو ہم ڈبا رہے ہیں

اے گریہ دعا کر کہ شبِ غم بسر آوے
تا چند ہر اک اشک کی تہہ میں جگر آوے

یوں ہی جو چشم تر رہیں گے
عالم کو خراب کر رہیں گے

موقوف شغل گریہ مری چشم اگر کرے
اتنا رہے نہ پانی کہ لب کوئی تر کرے

شب گریے کی وابستہ مری دل شکنی تھی
جو بوند تھی آنسو کی سو ہیرے کی کنی تھی

روئے گی کب تک اے مژۂ اشکبار بس
اب کیا مجھے ڈبوئے گی جل تھل تو بھر گئے

کب رات ہوئی کو چشم تر سے
خونابۂ دل رواں نہیں ہے

یہ بھی نالے کا طور ہے قائمؔ
خواب اک خلق پر حرام ہوئی

نہ دل بھرا ہے نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں
کبھو جو روئے تھے خوں جم رہا ہو آنکھوں میں

وہ محو ہوں کہ مثالِ حبابِ آئینہ
جگر سے اشک نکل تھم رہا ہو آنکھوں میں

ان شعروں میں گریے کی شدت کو صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ گریے کی یہ شدت شاعر کے شدید غم کو ظاہر کرتی ہے۔ میرؔ کے سوا کسی اور شاعر کے یہاں غم کی یہ کیفیت نظر نہیں آتی۔ ان شعروں کی مجموعی فضا کسی ایک یا معمولی غم کا پتہ نہیں دیتی بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر بہت زیادہ اور بہت بڑے غموں کا اسیر ہے۔ ان شعروں سے یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس گریہ و نالہ کے پیچھے ذات اور زندگی کے زبردست مصائب ہیں جن میں ایک مصیبت دوسری مصیبت کی باز آفرینی کرتی جاتی ہے اور گریے کا سلسلہ دراز ہوتا جاتا ہے۔ تبھی تو قائمؔ کہتے ہیں:

گر اشب آنکھ سے کچھ آب کچھ مژگاں سے خوں ٹپکا
میں چاہا جس کو کچھ کم ہو وہی حد سے فزوں ٹپکا

غم کی تیزی اور تسلسل کا اظہار درج ذیل شعر میں قائمؔ نے بالکل نئی طرح سے کیا ہے:

آج کے رونے میں جی ڈوب چلا تھا لیکن
نالۂ دل نے رکھا مجھ کو خبردار بہت

نالہ دل سے نکلتا ہے۔ اشک کے سیل میں دل کے ڈوبنے کا مطلب ہے نالے کا موقوف ہو جانا اور شاعر یہ نہیں چاہتا کہ نالہ کشی موقوف ہو۔ وہ اس حد تک نہیں رونا چاہتا کہ رونا مانعِ نالہ ہو جائے اس لیے کہ رونا بہ سببِ نالہ ہے، نالہ دل سے نکلتا ہے، دل ڈوب گیا تو نالہ نہیں ہوگا اور نالہ نہیں ہوگا تو رونا بھی نہیں ہوگا۔ اس لیے رونے کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ نالے کا منبع یعنی دل سیلِ اشک میں ڈوبنے نہ پائے۔ اسی بات کو قائمؔ نے ذیل کے شعر میں ذرا بدلے ہوئے انداز میں کہا ہے :

موقوف شغلِ گریہ مری چشم اگر کرے
اتنا رہے نہ پانی کہ لب کوئی تر کرے

اگر میں گریے کا شغل موقوف کر دوں تو لوگوں کو لب تر کرنے کے لیے پانی نہ میسّر آئے یعنی میرا رونا محض رونا نہیں ہے بلکہ اس سے دوسروں کی پیاس بھی بجھ رہی ہے۔ علامتی مفہوم میں ہونٹوں کا تر کرنا دراصل دوسروں کے غموں کا ازالہ کرنا ہے۔ میں رو رہا ہوں اور دوسرے میرے آنسوؤں میں اپنے غم کا مداوا ڈھونڈ رہے ہیں۔

جذبۂ غم کی فراوانی قائمؔ کے اس شعر میں دیکھیے :

وہ محو ہوں کہ مثالِ حبابِ آئینہ　　جگر سے اشک نکل تھم رہا ہے آنکھوں میں

اس شعر کی تفہیم غزل کی تدریس و تشریح کے ضمن میں ایک اور مضمون (غزل کی تدریس) میں کی جا چکی ہے۔ شعر کی تشریح سے معلوم ہو جاتا ہے کہ محو ہونا جذبۂ غم کی تیزی سے بڑھتی ہوئی شدت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس شدت میں انسان ازخود رفتہ ہو جاتا ہے اور اس ازخود رفتگی میں اسے کچھ نظر نہیں آتا۔

افزونیِ غم سے متعلق قائمؔ کے اس شعر کا مفہوم بھی ملاحظہ ہو :

پھرے ہے اشک سرخ سے ہیں سو طرازِ خوں　　دیکھوں رہے ہے گریے کا یہ رنگ کب تلک

دوسرا مصرعہ اپنے لہجے کے اعتبار سے دو طرح کے مفہوم ادا کرتا ہے۔ ایک مفہوم یہ کہ رونے والے کو اس بات کا اندیشہ ہے کہ کہیں گریے کا یہ رنگ ختم نہ ہو جائے دوسرا مفہوم یہ کہ رونے والے کو یہ انتظار ہے کہ دیکھیے گریے کا رنگ کب ختم ہوتا ہے۔ اشکِ سرخ چہرے پر طرح طرح کی وضعیں بدل رہا ہے۔ یعنی میرا غم مفرد نہیں بلکہ مرکب ہے۔ اور اس مرکب غم کی شدت چہرے سے طرح طرح سے ظاہر ہو رہی ہے۔ پہلے مفہوم میں شاعر اس وفورِ غم کو قائم رکھنا چاہتا ہے اس لیے اسے یہ اندیشہ پریشان کر رہا ہے کہ کہیں غم کی یہ شدت کم یا ختم نہ ہو جائے۔ دوسرے مفہوم میں غم اپنی انتہائی حدوں کو پہنچ چکا ہے اس لیے اس بات کا انتظار کیا جا رہا ہے کہ دیکھیے غموں کا سلسلہ کب تک قائم رہتا ہے یعنی کب جا کر ختم ہوتا ہے۔

نالہ و گریہ سے متعلق ان شعروں میں انسانی مصائب کا درک پوری طرح موجود ہے اس موضوع کے بیان میں قائم نے جو مضمون آفرینیاں کی ہیں وہ شعروں کے معنوی تاثرات سے ظاہر ہو جاتی ہیں۔

اپنے دو اہم معاصرین میر اور درد کی طرح قائم نے بھی صوفیانہ مضامین کو باندھا ہے لیکن قائم نے تصوف کے موضوع کی ساری جہات کا احاطہ نہیں کیا ہو اور نہ ان شاعروں کی طرح فلسفۂ تصوف کی شاعرانہ توضیح کی ہے۔ پھر بھی ان کے یہاں تصوف کے بعض اہم مسائل پوری معنویت کے ساتھ موجود ہیں۔ یہ شعر ملاحظہ ہوں:

ہوتے ترے محال ہے ہم درمیاں نہ ہوں
جب تک وجودِ شخص ہے سایا نہ جائے گا

سرسری جس کو خبر تیری صبا سے ہو بہ بخی
گل کی مانند وہ اس باغ سے مسرور گیا

تری اسیری میں غم ہے اگر تو اتنا ہے
کہ پہلے کیوں نہ میں قیدِ فراغ سے نکلا

نہیں بندِ قبا میں تن ہمارا — ہے عریانی ہی پیراہن ہمارا

گئی نہ ہم سے اضافت وجود کی کہ ہم آپ — جواب نہیں تو ہمارا غبار باقی ہے

صورتِ آئینہ یاں محو ترے جلوے کا — رہ گیا در پسِ دیوار جو در سے گزرا

ہم ہیں ہوائے وصل میں اس گل کی در بدر — جس کا صبا نے طوف سر کو نہیں کیا

کشاکش موج سے کرنا کوئی مقدور ہے خس کا — میں اور تیری رضا پیارے جدھر چاہا ادھر لیجا

حیرت نے کیا ہے یک جہاں کا — جوں آئینہ روشناس مجھ کو

یاں چاہیے ہو زینتِ ظاہر کسے کہ ہے — عریاں تنی میں مثلِ گہر آبرو مجھے

قصرِ شاہ و کلبۂ درویش میں راحت کہاں — یہ مزا اپنی ہی ٹوٹی چار دیواری میں ہے

آیئے ان میں سے چند شعروں کے تجزیوں کے ذریعے دیکھیں کہ قائم نے ان شعروں میں کن مسئلوں کو پیش کیا ہے :

تری اسیری میں غم ہے اگر تو اتنا ہے
کہ پہلے کیوں نہ میں قیدِ فراغ سے نکلا

تری اسیری میں اگر مجھے کوئی غم ہے تو یہ کہ یہ اسیری مجھے پہلے کیوں نہ ملی۔ میں تیری اسیری کو اس آزادی پر ترجیح دیتا ہوں جو میرے لیے قید ہے۔ قیدِ فراغ وہ دنیاوی قید ہے جو آزادی کی صورت میں ملی ہے۔ یہ آزادی غموں اور تکلیفوں سے بھری ہوئی ہے۔ جب تک یہ آزادی رہے گی غموں اور تکلیفوں سے نجات نہیں ملے گی۔ غالب نے اسی بات کو اس طرح کہا تھا:

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

وجودی فلسفی سارتر نے بھی یہی کہا تھا کہ انسان کی آزادی ہی اس کی قید ہے۔ آزاد زندگی

کے غموں سے نجات حاصل کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ میں تیری اسیری اختیار کر لوں۔

شاعر کو غم اس بات کا ہے کہ اگر وہ یہ اسیری (قرب الٰہی/ وصال) پہلے اختیار کر لیتا تو اب تک اس نے جو غم اٹھائے وہ نہ اٹھانا پڑتے۔ یہ شعر غالب کے اس شاعرانہ کلیے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ ع موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں۔

اس طرح آزاد زندگی سے آزاد ہونا ہی شاعر کا اصل مسئلہ ہے۔

شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اللہ کا قرب (اسیری) انسان کو دنیاوی آلائشوں سے پاک رکھتا ہے۔ فراغ کی زندگی اسے مکروہاتِ زمانہ کی طرف مائل کرتی ہے۔ اس لیے اگر شاعر کو اللہ کا قرب (اسیری) پہلے حاصل ہو جاتا تو وہ ان مکروہات سے محفوظ رہتا۔ ان مکروہات سے محفوظ نہ رہ پانا ہی اس کا اصل غم ہے۔

دوسرا شعر: کشاکش موج سے کرنا کوئی مقدور ہے خس کا
میں اور تیری رضا پیارے جدھر چاہے ادھر لے جا

جبر و اختیار کے موضوع پر میر، سودا اور درد کے بہت سے عمدہ شعر موجود ہیں اور میر کا شعر "ناحق ہم مجبوروں پر.... الخ" ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ قائم کے اس شعر میں بھی میر ہی کا سا انداز نظر آتا ہے۔ لیکن میر کے صوفیانہ آہنگ سے قریب ہونے کے باوجود قائم کا یہ شعر اپنے مخصوص پیرائے کی بنا پر جبر و قدر کے فلسفے کو ایک نئے لہجے میں پیش کرتا ہے۔

جس طرح تنکا موج کی روانی کے ساتھ بہنے کا پابند ہے اسی طرح بندہ رضائے الٰہی کا پابند ہے۔ تنکے میں یہ سکت نہیں ہے کہ وہ موج کی روانی کو روک سکے یا مخالف سمت میں بہہ سکے۔ بندے میں بھی یہ طاقت نہیں ہے کہ وہ اللہ کی مرضی کے خلاف کچھ کر سکے۔ جس

طرح تنکے کو موج کے ساتھ بہتے رہنا ہے اسی طرح بندے کو اللہ کی مرضی پر چلتے رہنا ہے۔ تنکے کو یہ اختیار نہیں کہ وہ موج کے سامنے ٹھہر جائے۔ بندے کو بھی یہ اختیار نہیں ہے کہ وہ اللہ کے حکم کی نافرمانی کرے۔

بلاغت کے ساتھ ساتھ فصاحت کے اعتبار سے بھی یہ شعر قائم کے عمدہ شعروں میں سے ہے۔

ایک اور شعر: سرسری جس کو خبر تیری صبا سے پہنچی
گل کی مانند وہ اس باغ سے مسرور گیا

خبر سے مراد یہاں آگہی ہے۔ یعنی جس کو ذاتِ خدا کا معمولی سا بھی عرفان حاصل ہو گیا اس کا دنیا میں دل نہیں لگتا۔ اس لیے اسے دنیا (باغ) سے چلا جانا یعنی اللہ کا وصال حاصل ہو جانا ہی اچھا معلوم ہوتا ہے۔

خبر کے پہنچنے کا وسیلہ صبا ہے۔ اسی صبا نے یوسف کے پیرہن کی بو کو یعقوب تک پہنچایا تھا۔ پیرہنِ یوسف کی بو کے محسوس ہونے کے بعد سے صبا مبشر قرار پائی اور تمام پیغمبر بشیر و نظیر قرار دیے گئے۔

یہاں صبا سے مراد وہ وسیلے (پیغمبر) ہیں جو انسان کو خدا شناسی کا شعور عطا کرتے ہیں۔ انسان کا اصل مقصد اسی عرفان و آگہی (جسے حقیقت ہیں) کو حاصل کرنا ہے

اس طرح قائم نے تصوف کے مضامین کے ذریعے بہت سے مادی اور مابعد الطبعیاتی مسائل کی عکاسی کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم کے یہاں ان مسائل کی ترجمانی کے لیے ساقی و میخانہ کی علامتوں کا استعمال شاذ ہی کیا گیا ہے جو تصوف کے مضامین کے لیے

مخصوص ہیں۔

ذات اور کائنات کی نیرنگیوں کو سمجھنے کے لیے قائم کی غزلوں میں سے کچھ اور شعروں کو منتخب کرنا اور ان کے معنوی امکانات کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ اس طرح ہمیں یہ بھی معلوم ہو سکے گا کہ معانی کی وسعت اور مضامین کے تنوع کے اعتبار سے قائم کس اہمیت کے حامل ہیں۔ ایسے شعروں میں سب سے پہلے یہ شعر ملاحظہ ہو:

برنگ غنچہ بہار اس چمن کی سنتے تھے
پہ جوں ہی آنکھ کھلی موسم خزاں دیکھا

مفہوم یہ ہے کہ جب ہم اپنی بہار پر پہنچے تو زمانے کی بہار ختم ہو گئی۔ جب تک ہم اپنی تکمیل کو نہیں پہنچے تھے، اس چمن کی بہار کے بارے میں سنتے تھے لیکن جیسے ہی ہمارے سازگار دن آئے، زمانہ (خارجی عناصر) ناساز ہو گیا۔

آنکھ کھلنے سے علم و ادراک کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ یعنی وہ دنیا جس کے بارے میں ہم نے سنا تھا کہ ابھی آغاز و ارتقا کے مدارج میں ہے، جب ہمیں ادراک و شعور حاصل ہوا تو نابید دنابود نظر آئی۔

بے دماغی کا اظہار قریب قریب ہر بڑے شاعر نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔ یہ بے دماغی قائم کے اس شعر میں دیکھیے:

اس چمن میں دیکھیے کیوں کر بسر ہو اے نسیم
ہے مزاجِ نکہتِ گل شوخ اور ہم بے دماغ

بے دماغی وہ کیفیت ہے جس میں کوئی شے اچھی نہیں معلوم ہوتی۔ یعنی نکہتِ گل چمن میں ہر وقت ہمیں چھیڑتی رہے گی اور ہم اس کی شوخی سے لطف نہیں لے سکتے لہٰذا ہماری اس چمن میں بسر ہونا

مشکل ہے۔ ہم ہیں تو چمن زاد لیکن جس بنا پر چمن چمن ہے وہی شے ہمیں ناگوار ہے۔

اسی مفہوم میں انشا اور غالب کے شعر بھی ہیں:

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں　　　انشاؔ

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا　　　غالبؔ

لیکن قائم کے شعر میں چونکہ نسیم سے خطاب ہے، اور نسیم بھی نکہتِ گل لاتی ہے اس لیے نسیم کو خطاب کرنے سے قائم کا شعر انشاؔ اور غالب کے شعر سے بہتر ہے۔

عام اور سامنے کے مضامین کو باندھتے وقت بھی قائم نے ان کے مفاہیم میں کس کس طرح سے تنوع پیدا کیا ہے اس کی مثال کے لیے یہ شعر ملاحظہ ہو:

چھوٹ کر دام سے ہم گرچہ رہے گلشن میں
پر تری قید کو صیّاد بہت یاد کیا

ہمارا اصل مسکن گلشن تھا لیکن ہم صیاد کے دام میں گرفتار تھے۔ اس کے دام سے چھوٹ کر اگرچہ ہم پھر گلشن میں آگئے ہیں لیکن صیاد کی قید بہت یاد آتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہمیں گلشن میں صیاد کی قید کیوں یاد آتی ہے، اس لیے کہ قفس سے آنے کے بعد ہم نے چمن کا ماحول بدلا ہوا پایا۔ لیکن ابھی سوال کا جواب پورا نہیں ہوا۔ جواب کی تکمیل کے لیے قفس اور چمن کے ماحول کو سمجھنا ضروری ہے۔

قفس کی زندگی چمن کے مقابلے میں آزادی کے فقدان کے سوا ہر لحاظ سے بہتر ہے۔

قفس میں ہم چمن کے مقابلے میں تمام بلاؤں سے محفوظ ہیں۔ صیّاد جہاں ہمیں چمن سے چھڑاتا ہے اور قفس میں قید کرتا ہے وہاں ہمارا کفیل اور خبرگیر بھی ہے۔ اس طرح قفس کی زندگی چمن کی زندگی سے بہتر تھی۔ اسی لیے ہمیں صیّاد کی قید یاد آتی ہے۔

شعر میں مضمر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ چمن میں رہنا اور قفس سے چھوٹنا چوں کہ ماضی کی بات معلوم ہوتی ہے اس لیے پرندہ غالباً اب پھر صیّاد کے پھندے میں ہے اور صیّاد سے یہ کہہ کر کہ تیری قید کو بہت یاد کیا۔ ایک طرح کی حکمتِ عملی سے کام لے رہا ہے کہ شاید صیّاد اپنی تحسین و تعریف پر خوش ہو کر مجھے رہا کر دے۔

ایک اور پہلو شعر میں یہ بھی ہے کہ پرندہ قفس سے نہیں دام سے چھوٹا ہے۔ دام قفس اور چمن کے درمیان کی چیز ہے اور پرندہ چوں کہ دام سے چھوٹ گیا اس لیے قفس تک پہنچا ہی نہیں دام میں پرندہ دانے کی وجہ سے پھنستا ہے اور اب چمن میں آب و دانے کی کمی ہے اس لیے ہم پھر دام کو یاد کر رہے ہیں۔

شعر کے بعض اور پہلوؤں پہ غور کرنے سے مزید مفاہیم پیدا ہو سکتے ہیں یا بیان کردہ مفاہیم میں توسیع ہو سکتی ہے۔

متعینہ مفہوم میں تاثر کی نکتہ آفرینی کو اب اس شعر میں دیکھیے:

گو یہ بھڑکے ہے اسے دیکھ پہ جی میں تو رہی
رشتۂ الفتِ پروانہ نہاں رکھتی ہے شمع

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ شمع بظاہر پروانے کو دیکھ کر بھڑکتی ہے لیکن اس کی محبت بھی نہاں رکھتی ہے۔ شعر کی مزید تفہیم کے لیے ان نکات پر نظر کیجیے:

۱۔ شمع کے جسم میں جو ڈوری ہوتی ہے وہی (موم کے ساتھ) جلتی ہے اور اسی سے شعلہ

وجود میں آتا ہے۔

۲۔ اسی شعلے کی طرف پروانہ لپکتا ہے اور یہی شعلہ پروانے کو دیکھ کر بھڑکتا ہے۔ یعنی اگر شعلہ نہ ہو تو پروانہ شمع کی طرف نہ لپکے اور شعلہ اس ڈوری کی وجہ سے ہے جو شمع کے جسم میں نہاں ہے۔ اس طرح پروانے کی محبت (رشتے کی شکل میں) خود شمع کے اندر موجود ہے لیکن شعلہ پروانے کو دیکھ کر بھڑکتا ہے۔

بعض شعروں میں قائمؔ نے محاورے کے بے ساختہ استعمال سے مفہوم میں ندرت پیدا کی ہے۔ اس شعر میں دیکھیے کہ محاورے کے استعمال سے روایتی مفہوم کس طرح نئے طور پر ادا ہوا ہے:

قصۂ برہنہ پائی کو مرے اے مجنوں
خار سے پوچھ کہ سب نوکِ زباں ہے اس کو

میں (دشت میں) برہنہ پا گھومتا رہا اور چوں کہ دشت کانٹوں سے بھرا ہوتا ہے اس لیے یہ کانٹے میرے پیروں میں اتر گئے اور میرے پیروں سے بہنے والا خون ان خاروں کی نوکوں پر جم گیا اور اب خار کی نوک دیکھتے ہی میری برہنہ پائی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یعنی کانٹوں کی خون آلود نوکوں سے صحرا میں پیش آنے والی تمام صعوبتوں کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔

چوں کہ نوکِ زباں کسی چیز کے ازبر یا حفظ ہونے کو بھی کہتے ہیں اس لیے خار کے نوکِ زباں ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ خار پر نظر پڑتے ہی وہ میری برہنہ پائی کی داستان سنانے لگتا ہے۔

قائمؔ کے یہاں لفظ کی علامتی حیثیت کو سمجھنے اور اس کی معنوی قوت سے زیادہ سے زیادہ کام لینے کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

اس دشتِ بے سراب میں بہکے بہت پہ حیف
دیکھا تو دو قدم پہ ٹھکانا تھا آب کا

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ سرابوں سے بھرے ہوئے اس دشت میں ہم (پانی کی تلاش میں) ادھر سے ادھر بھٹکتے رہے جب کہ پانی ہمارے قریب ہی موجود تھا۔ علامتی پس منظر میں دشت دنیا کی علامت ہے۔ پیاس انسانی احتیاج کی نمائندگی کرتی ہے اور پانی اس احتیاج کو دور کرنے کا ذریعہ ہے۔ یعنی اس دنیا میں جو شے ہمارا مقصود ہوتی ہے اس کی تلاش میں ہم ادھر سے ادھر بھٹکتے اور فریب کھاتے رہتے ہیں۔ حالاں کہ وہ شے ہمارے قریب ہی موجود ہوتی ہے اور جب اس شے کی تلاش میں ایک عمر گنوانے کے بعد ہم اسے اپنے قریب پاتے ہیں تو بجائے خوشی کے ہمیں اپنی محنت کے ضائع ہونے کا افسوس ہوتا ہے۔

شعر کے علامتی اسلوب سے پیدا ہونے والے مختلف تاثرات کے لیے دشت، سراب اور آب پر پھر غور کیجیے۔ دشت سے ویرانی، وسعت، سکوت، ہول اور تپش کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ دشت نوردی میں مختلف صعوبتوں سے گزرنا پڑتا ہے اور چوں کہ دشت میں بے پناہ گرمی ہوتی ہے اس لیے پیاس کی شدت بھی بڑھ جاتی ہے لیکن پیاس کا بجھنا مشکل ہوتا ہے اس لیے کہ دشت میں پانی آسانی سے میسر نہیں ہوتا۔ سراب فریب کو حقیقت کی شکل میں پیش کرتا ہے اور یہ حقیقت اس وقت تک برقرار رہتی ہے جب تک ناظر اور سراب کے درمیان فاصلہ قائم رہے۔ اور یہ فاصلہ ناقابل عبور ہوتا ہے کیوں کہ دشت میں سرابوں کا سلسلہ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ یعنی سراب ایسے فریب کی علامت ہے جسے ہم حقیقت سمجھنے پر بہر حال مجبور ہیں درحالیکہ وہ حقیقت نہیں ہے۔ سراب مسلسل ناکامی کو بھی ظاہر کرتا ہے اور ہماری زندگی کے ان (طاری کردہ) illusions کو بھی جن میں ہم ویرانی، خوف، تنہائی اور ہول محسوس کرتے ہیں۔

یوں دشتِ پرسراب تنہا، ویران اور بے فیض زندگی کی علامت بن جاتا ہے۔ آب میں بقا، آزادی، روانی، شور، ہماہمی، سکون اور طراوت کا مفہوم پنہاں ہے اور سراب کے مقابلے میں آب اصل حقیقت کی علامت ہے۔

اس طرح ہم جیسے جیسے وشتِ پر سراب کا علامتی ادراک کرتے جائیں گے۔ آب سے اس کی معنویت مستحکم ہوتی جائے گی اور شعر کے معنوی اطلاقات کا دائرہ بڑھتا جائے گا۔

قائم کی شاعرانہ صفتوں کے ضمن میں ان کے شعروں کے جو مفاہیم بیان کیے گئے ہیں وہ اپنی مختلف جہتوں کی بنا پر ہر اہم انسانی مسئلے کی ترجمانی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور ان کی معنویت ہر زمانے میں قائم رہتی ہے۔ یہ شاعری منشائے مصنف سے کوئی سروکار نہ رکھ کر ہر اس مفہوم کی نمائندگی کرتی ہے جو مختلف قارئین کو اس میں سے برآمد ہوتے ہوئے معلوم ہوں۔ اس شاعری میں زبان و بیان کا حسن بھی موجود ہے اور اس میں شاعرانہ سقم بھی کم سے کم ہیں۔ تو پھر اسے بڑی شاعری کیوں نہ قرار دیا جائے۔ بڑی شاعری قرار دینے کا یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ اسے میرؔ و غالبؔ کی عظیم شاعری کے برابر لے آیا جائے لیکن اسے ایسی شاعری کی صف میں تو بہر حال رکھا جا سکتا ہے جو بڑی شاعری کے معیار و اقدار متعین کرنے میں ہماری مدد کر سکے۔

قائم کی ایک خوبی وہ حسِّ مزاح Sense of humour بھی ہے جو بڑی شاعری کے لیے ضروری ہے۔ یہ حسِّ مزاح بہت کم شاعروں کے یہاں نظر آتی ہے۔ قائم کے یہاں اس قبیل کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ہم بھی مُلّا سے کچھ کریں گے شروع
آپ کس وقت مکتب آئیے گا

دیکھیو آیا وہ بت جب راہِ مسجد سے تو شیخ
ساتھ ننگے سر ہیں اور حجروں میں عمامے رہے

شیخ جی آیا نہ مسجد میں وہ کافر ورنہ ہم
پوچھتے تم سے کہ اب وہ پارسائی کیا ہوئی

قائم یہ جی میں ہے کہ تقلید سے شیخ کی
اب کی جو میں نماز کروں بے وضو کروں

یوں تو دنیا میں ہر اک کام کے استاد ہیں شیخ
پر جو کچھ آپ میں فن ہیں وہ کسے یاد ہیں شیخ

میر کے یہاں مزاح کی یہ حس بہت شدید ہے۔ غالب کو اسی حسِ مزاح نے کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔ دوسروں کی طرح قائم نے بھی مزاح اور تمسخر کے پیرائے میں نام نہاد اخلاقی اقدار اور ان اقدار کے علمبرداروں کا مذاق اڑایا ہے۔ میر کی طرح قائم کے یہاں بھی مزاح کی یہ لے بہت تیز ہے۔

حسِّ مزاح کے علاوہ اب قائم کے ان شعروں کو ملاحظہ کیجیے جن میں زبان کا لطف پوری طرح موجود ہے۔ زبان کے لطف سے مراد یہ ہے کہ ان شعروں میں زبان کی صفائی، الفاظ کی بندش، لہجے کی بے ساختگی، محاورے کی چستی اور مکالمے کی برجستگی کا پورا مزہ ملتا ہے:

پڑھ کے قاصد خط مرا اس بدزباں نے کیا کہا
کیا کہا؟ پھر کہہ، بتِ نامہرباں نے کیا کہا

دل چرا کے اب کدھر کو چلا اے ترے چور کی کہی تھی بھلا

ہے تری چشم وہ غزال کہ شوخ — جس نے لاکھوں شکاریوں کو چھلا

قائم معاملوں سے ترے زندگی ہے شاق
اے تنگِ روزگار کہیں تو نہ مر گیا

آہ اے چرخِ پیر قائمؔ نام — یاں جو رہتا تھا اک جواں ہے یاد!
بہت جاگے ہم اس محفل میں قائمؔ — کوئی دم اب تو چادر تانتے ہیں
ہر عضو ہے دل فریب تیرا — کہیے کیسے کون سا ہے بہتر

مشکل ہے نہ آنا تجھ گلی میں — پر یہ بھی سہی نہ آئیں گے ہم

جو کوئی در پہ ترے بیٹھے ہیں — دونوں عالم سے پھرے بیٹھے ہیں

بوئے گل سا لگتی ہے دل میں مرے — آہ یہ کس سے بے دماغ ہوں میں

سنگ کو آب کریں پل میں ہماری باتیں — لیکن افسوس یہی ہے کہ کہاں سنتے ہو

رہیو ہشیار تو لپ جھپ سے بتاں کی قائمؔ
بات کی بات میں واں دل کو اڑا جاتے ہیں

اتنی تو مت ہو جلد نسیم
ہم بھی چمن تک ہیں ہمراہ

جو پوچھے لوئی دنیا کا حال مجھ سے تو پوچھ
کہ ایک عمر میں یہ <u>خاک چھانی ہے</u>

ان شعروں کے خط کشیدہ فقروں سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ قائم زبان کو موضوع اور مضمون کے مزاج کے مطابق استعمال کرنے کا فن جانتے ہیں اور زبان کے فطری تقاضے کو نظر انداز نہیں کرتے۔

اب تک ہم نے کلامِ قائم کی لفظی اور معنوی خوبیوں کو نمایاں کرنے کے لیے بہت سے شعروں کو مثالاً پیش کیا ہے اور بعض شعروں کے تجزیوں کے ذریعے ان کے مفاہیم کی وسعت اور ندرت کو بھی ظاہر کیا ہے لیکن قائم کی غزلوں میں بہت سے اور بھی شعر ہیں جو ان خوبیوں کے حامل ہیں اور جنھیں پڑھ کر قائم ہمیں زیادہ اہم اور زیادہ وسیع معلوم ہوتے ہیں۔ چند شعر دیکھیے:

آہ اے مرغِ چمن کچھ تو بھی واقف ہے کہ صبح | گل نے کیا پوچھا تھا ہنس کر باغباں نے کیا کہا

چھوڑ تنہا مجھے یارب انھیں کیونکر گزری | غم جنھیں آٹھ پہر تھا مری تنہائی کا

کس جگہ ڈھونڈیے قائم تجھے اے خانہ خراب | جانیے کون سے جنگل کو تو آباد کیا

شہرِ معمورِ دل اس طرح ہوا آہ خراب | نام گویا کہ نہ تھا یاں کبھو آبادی کا

رات کو چین ہے نہ دن کو تاب | دل ہے یارب کہ پارۂ سیماب
ہم دوانوں کو بس ہے پوشش سے | دامنِ دشت و چادرِ مہتاب

ہم اسیروں کو نہ کر تکلیفِ گلگشت اے نسیم ‏ کون سی باقی ہو دل میں اب ہوائے سیرِ باغ

سمجھ کے شیشۂ دل کو پٹکیو اے بتِ مست ‏ بجائے بادہ لہو ہے اس آبگینے میں

آیا ہوں پارہ دوزیِ دل سے نپٹ تنگ ‏ ایسے پھٹے ہوئے کو میں کب تک رفو کروں

بغیر از قیس قائم دشت اک مدت سے ویراں تھا ‏ سو بارے اس خرابے کو میں اب آباد کرتا ہوں

خیالِ بوسہ کیا کس سیاہ دل نے کہ آہ ‏ دھنک ہے نیل کی، سرخی میں آج تجھ لب کی

یک عمر ہے عرق بخوں چاکِ گریباں ‏ ہم کو بھی کبھو خواہشِ گل پیرہنی تھی

قائم خدا کے واسطے مت گل رخوں سے مل ‏ اس پیچ میں یار ہزاروں کے گھر گئے

جز سیرِ دل اب اور کتابت نہ سبق ہے ‏ جی اٹکے ہے جس میں وہ یہی ایک ورق ہے

اے دل افسردگیِ داغ سے تو کیوں ہے ملول ‏ جو گل اس باغ میں آیا ہے خزاں ہے اس کو

ہے یہ سب مرغِ چمن سرگرمِ فکرِ آشیاں ‏ نیتیں سنی گویا کہ ان نے گل کے جانے کی خبر

موجِ دریا سے مماثل ہو جہاں کا احوال ‏ پھر نہ دیکھا میں اسے یاں جو نظر سے گزرا

لفظیات اور زمینوں کے اعتبار سے یہ اشعار میر، سودا اور درد کے شعروں سے کچھ بہت مختلف نہیں ہیں، پھر بھی ان کا مجموعی آہنگ انھیں اپنے زمانے کے لہجے سے الگ کر دیتا ہے۔ ان میں سے بعض شعروں میں نئی شاعری کا آہنگ نظر آتا ہے۔ اسی لہجے اور انھیں اشعار کی بنا پر قائم اپنے معاصرین میں زیادہ تر و تازہ معلوم ہوتے ہیں۔ انھوں نے مروجہ مضامین میں معنی کی نئی جہتیں پیدا کر کے انھیں پرانا اور فرسودہ نہیں ہونے دیا۔ ان نئی جہتوں نے قائم کے شعروں کو نئی معنویتوں سے معمور کر دیا ہے۔ ایسی معنویتیں صرف میر کے یہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن ان معنویتوں میں کہیں کہیں قائم میر سے زیادہ نئے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ایسے مقامات کو نظر میں رکھ کر اگر یکتا اور مصحفی نے انھیں میر و مرزا سے آگے بڑھا دیا تو بہت زیادہ غلو سے کام نہیں لیا۔ یہ صحیح ہے کہ مضامین کی کثرت اور مفاہیم کی وسعت کے اعتبار سے ہم قائم کو میر کے برابر نہیں ٹھہرا سکتے لیکن ان کی شاعری کے عمیق مطالعے کے بعد انھیں بڑا یا اہم شاعر تسلیم نہ کرنا اپنی شعری تاریخ کی بہت بڑی ادبی صداقت کو نظر انداز کرنا ہے۔ محمد حسین آزاد نے بہت پہلے اس نکتے کو سمجھ لیا تھا۔ اسی لیے انھوں نے کہا تھا:

"ان کا دیوان ہرگز میر و مرزا کے دیوان سے نیچے نہیں رکھ سکتے۔"

یگانہ: فکری پس منظر

بیسویں صدی کے رُبعِ اوّل میں لکھنؤ کی ادبی معرکہ آرائیوں میں ایک بار پھر تیزی پیدا ہوئی۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ معرکے آتشؔ و ناسخؔ اور انیسؔ و دبیرؔ کے معرکوں سے کسی قدر مختلف تھے۔ ہر چند کہ سبقت اور فوقیت کا مسئلہ یہاں بھی مابہ النزاع تھا، لیکن پیشرُوں کی طرح کی صف آرائی یہاں نہیں تھی۔ ان تلخ ادبی معرکوں میں میدان کے ایک طرف وہ گروہِ شعرا تھا جو خالص لکھنوی ہونے کے باعث زبان دانی اور سخن فہمی کے ناقابلِ تردید دعوے کرتا تھا اور دوسری طرف ان دعووں کو غلط ثابت کرنے والا یکہ و تنہا شخص —— مرزا یاس یگانہ چنگیزی۔ میدانِ سخن میں اپنے حریفوں کے خلاف تنہا علم بلند کرنے والا یہ مردِ میدان ۱۹۰۵ء میں لکھنؤ وارد ہوا اور پھر یہیں کا ہو رہا۔

مرزا یاس یگانہ ۲۷؍ ذی الحجہ ۱۳۰۱ھ مطابق ۱۷؍ اکتوبر ۱۸۸۴ء کو عظیم آباد کے محلّے مغل پورہ میں پیدا ہوئے تھے۔ اس محلّے کو تیموریوں، چغتائیوں اور قزلباشوں کی سکونت کا شرف حاصل تھا۔ ابتدائی تعلیم مولانا محمد سعید حسرتؔ عظیم آبادی کے مدرسے میں حاصل کی، اس کے بعد عظیم آباد کے محمڈن اینگلو عربک اسکول میں داخل ہوئے۔ ۱۹۰۳ء میں کلکتہ یونیورسٹی سے انٹرنس (ہائی اسکول) پاس کیا۔ فارسی اور انگریزی کے مذاقِ سخن کی اصلاح مولوی سید علی خاں بیتابؔ عظیم آبادی نے کی۔ پھر زانوے تلمّذ شادؔ عظیم آبادی کے سامنے تہہ کیا۔ ۱۹۰۴ء میں کلکتہ اور مٹیا برج کا سفر کیا جہاں شہزادہ محمد یعقوب علی مرزا اور شہزادہ محمد یوسف علی مرزا کے معلّم مقرّر ہوئے۔ لیکن مٹیا برج کی آب و ہوا

راس نہ آئی، صحت بگڑنا شروع ہوئی۔ سخت علیل ہو کر عظیم آباد واپس آئے مگر یہاں بھی صحت درست نہ ہوئی۔ ۱۹۰۵ء میں لکھنؤ پہنچے۔ ۱۹۱۳ء میں یہیں کے ایک معزز متوسط گھرانے میں شادی ہوئی اور طویل معرکہ آرائی میں اہل لکھنؤ سے فاتح کا لقب حاصل کرنے کی آرزو لیے ہوئے ۷۰ سال کی عمر میں ۴؍ فروری ۱۹۵۶ء کو اس جہان فانی سے کوچ کر گئے۔

مرزا یاس پہ کرتے ہیں شکر کے سجدے
دعائے خیر تو کیا اہلِ لکھنؤ کرتے

جنازے کے ساتھ بہ مشکل ۱۲ آدمی تھے۔ تدفین منشی فضل حسین خاں کی کربلا میں ہوئی۔ آج بھی قبر کے کتبے پر کندہ یگانہ کا وہ پسندیدہ شعر پڑھا جا سکتا ہے جو پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے نام ان کے طویل مکتوب "غالب شکن" کے سرورق پر درج ہے:

خود پرستی کیجیے یا حق پرستی کیجیے
آہ! کس دن کے لیے ناحق پرستی کیجیے

اپنی پوری زندگی میں یگانہ نے سات متنازعہ لیکن قابل قدر کتابوں کی تصنیف کی۔ ان کتابوں کی تفصیل اس طرح ہے:

۱۔ نشترِ یاس (دیوان) ۱۹۱۴ء

۲۔ چراغ سخن (رسالۂ عروض و قوافی) ۱۹۱۴ء

۳۔ شہرتِ کاذبہ المعروف بہ خرافاتِ عزیز ۱۹۲۵ء

۴۔ ترانہ (مجموعۂ رباعیات) ۱۹۳۳ء

۵۔ غالب شکن (مکتوب یگانہ بنام سید مسعود حسن رضوی ادیب) ۱۹۳۴ء

۶۔ آیاتِ وجدانی (پہلا ایڈیشن) ۱۹۲۷ء، ۱۹۳۴ء، ۱۹۴۶ء

۷۔ گنجینہ ۱۹۴۸ء

ترمیم و اضافہ کے ساتھ ان کتابوں میں سے بعض کے دو دو تین تین ایڈیشن شائع ہوئے۔

ان کتابوں کی تصنیف اور مختلف عنوانات کے تحت ان کی اشاعت سے لکھنؤ میں ادبی تنازعوں کے دورِ جدید کا آغاز ہوا۔ عموماً ان کتابوں کے سرورق ہی اعلانِ جنگ ہوا کرتے تھے جن پر 'ابو المعانی' اور 'امام الغزل' کے سے یگانہ کے خود ساختہ لقب جلی حروف میں رقم کیے جاتے تھے۔ "آیات وجدانی" میں The Arch Artist Poet of India کے وضع کردہ خطاب "چراغ سخن" میں شامل تصویر کے نیچے "یادگارِ آتش و میر" کا فقرہ، چنگیز خاں اعظم قہر اللہ کے نام "غالب شکن" کے انتساب، "ترانہ" کی جلد پر اس عبارت Omer Khyam Challenged (as far as poetic art is concerned) نے اور ان کتابوں کے موضوعات و مضامین نے یگانہ کے مخالفین میں اشتعال پیدا کر دیا۔ اور یگانہ لکھنؤ کی سب سے زیادہ متنازعہ شخصیت بن گئے۔ آخر یگانہ نے یہ سب کیوں کیا؟ مختصراً اس کا جواب یوں دیا جا سکتا ہے کہ لکھنؤ آنے کے بعد یگانہ اس گہوارۂ علم و ادب کے نام آوروں کی فہرست میں ممتاز مقام حاصل کرنا چاہتے تھے لیکن لکھنؤ کی روایتی بالادستی کا دم بھرنے والے شاعروں نے بیرونی ہونے کے باعث انھیں یہ مقام دینے سے انکار کر دیا۔ درحالیکہ ان کی سخن فہمی اور زباں دانی اپنے معاصرین سے کسی طرح کم نہ تھی۔ متنازعہ اور ہنگامہ خیز ہونے کے باوجود متذکرہ تصنیفات اس بات کا واضح ثبوت ہیں۔ لیکن اس وصف کے باوصف شعرائے لکھنؤ کی جمعیت نے انھیں تسلیم نہیں کیا اور یگانہ خود کو تسلیم کرانے پر مُصر رہے۔ انکار و اصرار کی اس کشاکش نے بالآخر یگانہ کو اس مقام تک پہنچا دیا جہاں وہ اپنے حریفوں کو براہ راست للکارنے پر مجبور ہو گئے۔ ان کی مزاجی کیفیت روز بہ روز بدلنے لگی اور ان کی نظم و نثر کا لہجہ تند ہوتا گیا۔ اس تند کلامی سے یگانہ اپنے مخالفین کے مضبوط مورچوں میں کوئی شگاف تو پیدا نہ کر سکے البتہ ان کے حریفوں کو خود انھیں معتوب کرنے کا معقول جواز مل گیا۔ شروع شروع میں یگانہ کے حملوں میں خاصی تیزی تھی لیکن جب دوسری طرف سے یلغار شروع ہوئی تو یگانہ دفاعی جنگ لڑتے ہوئے پیچھے ہٹنے لگے یہاں تک کہ پسپائی کا وہ لمحہ بھی آگیا جب ۲۱ مارچ

۱۹۵۳ء کو لکھنؤ کی سڑکوں پر یگانہ کا جلوسِ رسوائی نکالا گیا۔ یگانہ کے لیے یہ اہانت ناقابل برداشت تھی۔ اس واقعے کے بعد وہ صرف تین سال زندہ رہے اور ان تین سالوں میں بھی ان پر ایسا خوف و ہراس طاری رہا کہ وہ مستقل اپنی پناہ گاہیں تبدیل کرتے رہے۔ ان پناہ گاہوں میں سے ایک پناہ گاہ ان کے محترم اور معتبر دوست پروفیسر مسعود حسن رضوی کا مکان "ادبستان" بھی تھی۔ یہاں انھوں نے ایک مہینہ چوبیس دن گزارے اور پھر اسی مکان کی پُشت پر واقع محلہ شاہ گنج کے ایک مکان میں منتقل ہو گئے اور یہیں یگانہ نے آخری سانس لی۔

یگانہ کی تصنیفات کا محرک یقیناً قدرناشناسی کا وہ احساس تھا جو لکھنؤ آتے ہی ان کے اندر پیدا ہو گیا تھا۔ یہاں کے ممتاز شعرا انھیں وہ مقام بھی دینے کے لیے تیار نہیں تھے جس کے حقیقتاً وہ مستحق تھے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ یگانہ نے اپنے شاعرانہ منصب کو سمجھنے میں غلطی کی اور اپنی تعریف و توصیف میں غلو کی حدوں تک پہنچ گئے۔ اپنے بارے میں حد سے بڑھے ہوئے اس مبالغے نے ان کی قدرناشناسی کے احساس میں اور شدت پیدا کر دی۔ اب ان کے سامنے ایک ہی راستہ تھا کہ وہ اپنا قلم اٹھائیں اور اہل لکھنؤ کو خود ہی اپنی شاعری کے محاسن سے روشناس کرائیں نیز اپنے مخالفین کے معائب بھی سامنے لائیں۔ چنانچہ اس سلسلے کی پہلی تصنیف "چراغِ سخن" ۱۹۱۴ء میں منظر عام پر آئی۔ بظاہر یہ کتاب علم بیان اور فنِ عروض سے متعلق ہے لیکن اس کتاب کے بیشتر مباحث لکھنوی شاعری کے حوالے سے اٹھائے گئے ہیں اور اس میں لکھنوی شعرا کے اُس گروہ پر جا بجا اعتراضات کیے گئے ہیں جو یگانہ کو مسترد کر چکا تھا۔ دوسری تصنیف "شہرتِ کاذبہ المعروف بہ خرافاتِ عزیز" ۱۹۲۵ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کے سرورق پر لکھی ہوئی درج ذیل عبارت اس کی غرضِ اشاعت کی ترجمان ہے:

"جس میں عزیز لکھنوی کی مصنوعی شاعری کی قلعی کھول کر محققانہ انداز سے دادِ تنقید دی گئی ہے۔ مرزا غالب مصنفِ قاطع برہان کی ظریفانہ تنقیدوں سے

جو لوگ واقف ہیں وہ مصنف رسالۂ ھذا کی نقادانہ اور ظریفانہ تلخ نوائیوں سے خاص لطف اٹھائیں گے۔ دیباچے میں مولوی غازی الدین بلخی نے مصنف کے مردانہ کیرکٹر اور گومتی والوں کی شرمناک سازشوں پر جو روشنی ڈالی ہے وہ تاریخی اعتبار سے گرانقدر ادبی خدمت ہے۔" [1]

یہاں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ اس کتاب کے ۲۱ صفحات پر پھیلا ہوا توصیفی دیباچہ، جسے درج بالا عبارت میں غازی الدین بلخی کے نام سے منسوب کیا گیا ہے، خود یگانہ کا لکھا ہوا ہے۔ دیباچہ اور کتاب کے اصل متن میں یگانہ کی خوبیوں اور عزیز کی خامیوں کا تفصیل سے ذکر کیا گیا ہے۔ اس کتاب کی اشاعت سے پانچ سال قبل "ہمدم" لکھنؤ میں یگانہ کی غزل ع آبروئے لکھنؤ خاکِ عظیم آباد ہوں ...... کے چھپنے سے شعرائے شہر میں برہمی پیدا ہو چکی تھی اور یگانہ اور ان کے حریفوں کے درمیان قلمی جنگ کا آغاز بھی ہو چکا تھا۔ "خرافاتِ عزیز" کے آتشیں لب و لہجے نے اس جنگ میں اور گرمی پیدا کر دی اور جواب الجواب کے طویل سلسلے شروع ہو گئے۔ ابھی یہ سلسلے ختم نہ ہونے پائے تھے کہ ۱۹۲۲ء میں یگانہ کی رباعیوں کا مجموعہ "ترانہ" منظر عام پر آگیا۔ اس میں کئی رباعیاں ایسی تھیں جن میں غالب پر سخت حملے کیے گئے تھے پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اس مجموعے کے سلسلے میں یگانہ کو ایک خط لکھا اور خیال ظاہر کیا کہ اگر یہ رباعیاں کتاب میں شامل نہ ہوتیں تو بہتر تھا۔" [2] اس کے جواب میں ۲۵ر دسمبر کو یگانہ نے ادیب کو ایک تفصیلی خط لکھا جس میں غالب اور غالب پرستوں پر مختلف اعتراضات کے علاوہ غالب کے سلسلے میں اپنے موقف کی وضاحت بھی کی۔ ادیب کو یہ خط اس قابل معلوم ہوا کہ اس کو چھپوا دیا جائے۔ انھوں نے یگانہ کو خط لکھ کر یہی مشورہ دیا۔ [3] ۱۹۳۴ء میں یگانہ نے یہ مکتوب "غالب شکن" کے نام سے کتابی صورت میں چھپوا کر شائع کر دیا۔ اس پہلے ایڈیشن میں ۲۲ صفحے

---

[1] سرورق شہرت کاذبہ المعروف بہ خرافاتِ عزیز : مطبوعہ ۱۹۲۵ء

[2] میرزا یگانہ (بحوالہ ادیب) : ڈاکٹر نیر مسعود۔ مطبوعہ دو ماہی اکادمی، لکھنؤ صفحہ ۲۵ [3] ایضاً

ہیں جن میں سے ۲۰ صفحوں میں خط آیا ہے اور آخر کے ۱۲ صفحوں میں غالب کے خلاف ۲۴ رباعیاں ہیں۔ شروع میں حاشیے پر یگانہ کا یہ نوٹ ہے :

"اصل خط دستیاب نہ ہو سکا۔ مکرّر مسودہ کیا گیا جس سے جا بجا اختلاف ہونا فطری ہے۔"

۱۹۳۵ء میں یگانہ نے غالب شکن کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا اور کتاب کے نام میں "غالب شکن" کے ساتھ قوسین میں "دو آتشہ" کا لفظ بڑھا دیا اور اپنے نام میں مرزا یگانہ چنگیزی لکھنوی کے ساتھ علیہ السّلام لگا دیا۔ پہلے ایڈیشن کے نوٹ کو انھوں نے اس طرح بدل دیا :

"نظرِ ثانی میں جا بجا اضافہ کیا گیا ہے اور چوریوں کے ثبوت میں ایک جدید باب بڑھا دیا گیا ہے۔"

یہ ایڈیشن ۸۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں خط ۲۰ صفحے سے بڑھ کر ۶۸ صفحے کا ہو گیا اور آخر کے ۱۲ صفحوں میں رباعیوں کی تعداد ۲۴ سے ۳۲ ہو گئی۔

یہ یگانہ کی تیسری ہنگامہ خیز تصنیف تھی۔ ابھی تک یگانہ "صفی، عزیز، ثاقب اور محشر اینڈ کمپنی" سے برسرِ پیکار تھے لیکن اب وہ غالب پر بھی چڑھ دوڑے اور بہ خیال خود غالب اور غلبچیوں کا بھانڈا پھوڑنے لگے۔ یگانہ نے غالب شکنی اور غلبچیوں کو ہدفِ ملامت بنانے کا جواز اپنے مکتوب بنام ادیب میں اس طرح پیش کیا ہے :

"کیا غالب کی صحیح اور جائز تعریفوں سے یاروں کا پیٹ نہیں بھرتا کہ اسے ناجائز و ناممکن معراج یا "اچھالا" دینے میں یہ مبالغہ کیا جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کا انجام یہی ہونا ہے کہ غالب جائز حد تک جس عزت کا مستحق ہے وہ بھی اس سے چھین جائے۔ اس کی شاعرانہ بضاعت، اس کے کیرکٹر، اس کے طرزِ زندگی کی سختی سے جانچ ہونے لگے اور آخر کو ہوا بندی کا یہ طلسم جو غلبچیوں نے باندھ رکھا ہے تارِ عنکبوت کی طرح ٹوٹ جائے۔ غلبچیوں کے دیوانہ وار عمل کا ردِّ عمل شروع ہو چکا ہے۔ کچھ دنوں

میں ثابت ہوا جاتا ہے کہ غالب کو اردو زبان کا واحد نمائندہ ٹھہرانا، اس کے کلام کو سراسر الہامی اور original کہنا حاشیہ نویسی و شرح نگاری کا دھندا اختیار کرنا مصنوعی پروپگنڈا ہے، ادبی تجارت ہے.... ان روشن حقیقتوں کو کوئی تسلیم کرے یا نہ کرے مگر مبدا فیاض کسی کا ذاتی جوہر چھین نہیں سکتا۔ محض اس وجہ سے کہ وہ غالب پرست نہیں ہے، فطرت مرزا غالب کی اتنی ہوا خواہ تو نہیں ہے کہ مرزا یگانہ علیہ السلام کا ذاتی جوہر چند ظریفانہ رباعیوں یا غالب شکن لکھنے کی وجہ سے مٹا دے گی۔ کیا آپ چاہتے ہیں کہ میں اپنی شاعری کی نسبت لوگوں کی زبان سے بہتر ریمارک سننے اور ہر دلعزیز بننے کی ہوس میں تعلیم یافتہ گمراہوں کی طرح مہملاتِ غالب کو بھی آسمانی صحیفہ مان لوں اور اس طرح گمراہ طبیعتوں کی نگاہ میں جھوٹی اور ذلیل عزت حاصل کروں۔ کیا ایسی عزت جو ایک قسم کی جیل یا رشوت سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی ضمیر فروشی کر کے کوئی بھلا آدمی قبول کر سکتا ہے۔ ٹھوکر پر مارتا ہوں ایسی عزت کو جو غالب پرستی کے صدقے میں حاصل ہو۔" [1]

یگانہ غالب پرستوں کی حد سے بڑھی ہوئی عقیدت سے متنفر اور غالب کی مسلمہ عظمت کے منکر تھے۔ وہ خود کو غالب سے بڑا شاعر محسوس کر رہے تھے۔ ممکن ہے انھیں یہ خیال پیدا ہوا ہو کہ غالب پرستی بھی ان کی شاعرانہ عظمت کی راہ میں حائل ہے، اس لیے کیوں نہ غالب کے بت کو توڑ دیا جائے۔ چنانچہ تیشہ بدست یگانہ اس کام پر لگ گئے۔ لیکن ان کا المیہ یہ تھا کہ انھوں نے یہ کام غالب شناسی کی سنجیدہ کوشش کے بغیر شروع کر دیا تھا ورنہ غالب کی چوریوں اور نقالیوں کا احاطہ کرنے کے بعد انھوں نے جو مالِ مسروقہ برآمد کیا ہے اسے کوئی بھی غالب شناس سرقے میں شمار نہیں کر سکتا۔ یگانہ نے چراغِ سخن ہی میں غالب اور مقلدینِ غالب پر تنقیدیں

---

[1] غالب شکن صفہ ۱-۹

شروع کر دی تھیں۔ ان تنقیدوں کو پڑھ کر یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ یگانہ غالبؔ کی شاعری کے معائب کا محاکمہ کرنے کے لیے غلط معیار قائم کر رہے ہیں۔

"افسوس ہے کہ آج کل ہندوستان میں غالبؔ کے ان پیچیدہ اندازِ بیان کی تقلید کی جاتی ہے جو معنی و بیان کی رو سے نہایت معیوب ہیں۔" ؎۱

یگانہ غالب کی جس پیچیدہ بیانی کو معیوب سمجھ رہے ہیں، صاحبِ نظر نقادوں نے معنی و بیان کی رو سے اسی انداز بیان کو مستحسن قرار دیا ہے۔

فی الواقع غالب شکن بھی یگانہ کی شاعرانہ برتری کو منوانے کی ایک کڑی تھی لیکن یہ تصنیف بھی یگانہ کے دلی منشا کو پورا نہ کر سکی۔ مجبوراً یگانہ نے اپنی شاعرانہ عظمت کو ثابت کرنے کی ایک آخری کوشش کی۔ انھوں نے اپنے شعری مجموعے "آیاتِ وجدانی" کو مرزا مراد بیگ چغتائی کے تفصیلی محاضرات کے ساتھ شائع کیا۔ تقریباً ۱۰۰ صفحات کو محیط ان محاضرات میں طرح طرح سے یگانہ آرٹ کی تعبیر و تشریح کی گئی ہے۔ یہ محاضرات یگانہ کی شاعرانہ فضیلت کا پرشکوہ اور بلند آہنگ قصیدہ معلوم ہوتے ہیں۔ یگانہ مولوی غازی الدین بلخی کے فرضی نام سے شہرتِ کاذبہ میں اس قصیدے کی تمہید پہلے ہی باندھ چکے تھے، اب مرزا مراد بیگ چغتائی کا نام اختیار کر کے انھوں نے اس قصیدے کو اور طول دیا اور اپنی شاعری کے تمام محاسن گنواتے چلے گئے۔

یہ کتابیں لکھ کر بزعم خود یگانہ نے یگانہ فہمی اور یگانہ شناسی کے باب کھول دیے تھے، غالب پرستی کا طلسم توڑ دیا تھا، معاصر شعرا کی شاعرانہ لغزشوں کی گرفت کی تھی اور ان کی خامیوں کو ظاہر کر دیا تھا۔ لیکن صورت حال اس کے برعکس تھی۔ یگانہ اپنی شاعری کی عالمانہ تفہیم و تعبیر کے باوجود اپنے معاصرین میں وہ مرتبہ حاصل نہ کر سکے جس کے وہ متمنی تھے، پیرویِ غالب کے بڑھتے ہوئے رجحان میں کوئی فرق نہ آیا اور ان کے ہم عصر شعرا اپنے منصبوں پر پہلے ہی کی طرح فائز رہے۔ یوں یگانہ

۱۔ چراغ سخن ص ۲۵

اپنے مقاصد میں کامیاب نہ ہو سکے۔ لیکن یہ کتابیں شاعر یگانہ کی دوسری حیثیتوں کو سامنے لاتی ہیں۔ چراغِ سخن کے مطالعے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ علمِ بیان اور علمِ عروض سے یگانہ کی خاطر خواہ واقفیت تھی۔ شہرتِ کاذبہ کا انداز ہر چند کہ منفی اور جارحانہ ہے لیکن اس کو پڑھنے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ان کے اندر تجزیے کی قوت اور تشریح کی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود تھی۔ "غالب شکن" میں غالب کی شاعری کو غلط زاویۂ نگاہ سے دیکھا گیا ہے لیکن یہ کتاب اتنا ضرور بتا دیتی ہے کہ یگانہ منطق اور استدلال سے کام لینے کا ہنر جانتے ہیں۔ آیاتِ وجدانی کے تفصیلی محاضرات سے ظاہر ہوتا ہے کہ یگانہ ہماری شعری روایت سے پوری طرح آگاہ ہیں اور نکاتِ شاعری کا گہرا علم رکھتے ہیں نیز یہ محاضرات ان کے ادراک و بصیرت کا بھی ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اس کتاب میں کئی مقامات پر اپنے ہم عہد شعرا کے بارے میں انھوں نے بڑی صحیح رائیں دی ہیں۔ بالخصوص جوش اور فراق کی شاعری پر انھوں نے جامع تبصرہ کیا ہے۔ ان رایوں سے معلوم ہوتا ہے کہ یگانہ کا تنقیدی شعور اپنے معاصرین سے زیادہ پختہ اور بالیدہ تھا۔ ان کے نثری تصنیفات کو پڑھ کر نثر میں ان کی مہارت اور مشاقی کا معترف ہونا پڑتا ہے۔ لیکن لہجے کی تندی اور جذبے کی تیزی کی وجہ سے ان کی اہم ترین باتیں بھی لائق توجہ نہ بن سکیں۔ اگر انھوں نے متنازعہ موضوعات پر قلم نہ اٹھایا ہوتا اور اپنی صلاحیتوں کا رُخ سنجیدہ ادبی مباحث کی طرف موڑ دیا ہوتا تو ایک اہم شاعر کے ساتھ ساتھ ہمیں ایک باکمال نثر نگار کی نکات آفریں تحریروں سے بھی مستفید ہونے کا موقع ملتا۔

یگانہ کی سوانح اور ان کی تنقیدوں کا یہ مختصر سا پس منظر یگانہ کی شاعری کے مطالعے کو آسان بنا دیتا ہے اور اس سے ان کی شاعری کے امتیازی عناصر کو سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ ہمارے دور کے معروف نقادوں نے یگانہ کو اپنے عہد کا اہم شاعر قرار دیتے ہوئے ان کی شاعری کی بعض ایسی خوبیوں کا ذکر کیا ہے جو ان کے معاصرین کے یہاں مفقود ہیں۔ ان خوبیوں کا ذکر سب سے پہلے مجنوں گورکھپوری نے ان الفاظ میں کیا:

"ان کی غزلوں کی سب سے زیادہ نمایاں خصوصیت مردانہ عزم و اعتماد ہے

انھوں نے غزل میں واقعی بت شکنی کی ہے۔ روایتی موضوعات واسالیب دونوں سے انحراف کر کے ہم کو غزل کی امکانی وسعتوں سے آگاہ کر دیا ہے...... ان کے یہاں ماضی کے بہترین عناصر پائے جاتے ہیں..... یگانہ ان لوگوں میں ہیں جن کے کلام کی رہنمائی میں غزل کی ایک بالکل نئی نسل تیار ہو سکتی ہے جو اس قابل ہو کہ زندگی کے نئے میلانات اور نئے مطالبات سے عہدہ برآ ہو سکے......

یگانہ کی شاعری ہمارے اندر یہ احساس پیدا کرتی ہے کہ زندگی ایک جدلیاتی حقیقت ہے اور تصادم اور پیکار اس کے نمو اور بالیدگی کے لیے ضروری ہی۔"[1]

راہی معصوم رضا نے یگانہ پر" یاس یگانہ چنگیزی" کے عنوان سے ایک طویل مقالہ لکھ کر جدید اردو غزل میں یگانہ کی اہمیت کو واضح کیا اور یگانہ کی غزل کو لکھنؤ کی روایتی غزل سے مختلف قرار دیا۔

"یگانہ نے لکھنؤ کی غزل کو سطحی جذباتیت اور لفظی بازی گری کے طلسم سے نکال کر زندگی کی شاہراہ پر لا کھڑا کیا۔"[2]

جدید نقادوں میں باقر مہدی، شمیم حنفی اور سلیم احمد وغیرہ نے بھی یگانہ کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ باقر مہدی نے یگانہ کی وفات کے تین ماہ بعد ہی یگانہ کے فن پر ایک مضمون لکھا اور ان کے شاعرانہ محاسن کا احاطہ کرتے ہوئے یہ پیشین گوئی بھی کی:

"یگانہ اس معاملے میں یقیناً خوش نصیب ہیں کہ آنے والا زمانہ انھیں زیادہ عزت دے گا۔"[3]

باقر مہدی کی یہ پیشین گوئی صحیح ثابت ہوئی۔ اب یگانہ کو پھر سے دریافت کیا جا رہا ہے اور نئ

---

[1] آیات وجدانی جدید ص۲

[2] یاس یگانہ چنگیزی۔ راہی معصوم رضا ص۲۴۱۔۲۴۲

[3] یگانہ آرٹ: باقر مہدی۔ آجکل (دہلی) مئی ۱۹۵۶ء ص۸

شاعری میں ان کا جارحانہ انداز مقبول ہوا ہے۔ نقادوں کا ایک مکتبِ فکر ایسا بھی ہے جو نئی شاعری کا نقطۂ آغاز یگانہ کو قرار دیتا ہے۔

یگانہ کی شاعری ایک طرف ایسے انسان کو پیش کرتی ہے جو شکست کھاتا ہے لیکن شکست تسلیم نہیں کرتا۔ تنہائی، مایوسی اور حرماں نصیبی اس انسان کا مقدر ہے لیکن عالی ہمتی اور بلند حوصلگی اس کے اندر پوری طرح موجود ہے۔ اپنے حریفوں سے برسرِ پیکار یہ انسان پیچھے ہٹتا جاتا ہے لیکن پسپائی قبول نہیں کرتا ___ لیکن دوسری طرف مخالف قوتوں سے نبرد آزما یہی انسان بالآخر سپر اندازی کرتا ہوا نظر آتا ہے اور اپنی شکست کو یقینی بنا دیتا ہے۔ ذیل کے اشعار دونوں پہلوؤں کی بخوبی ترجمانی کرتے ہیں:

خودی کا نشّہ چڑھا، آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ، مگر بنا نہ گیا

پکارتا رہا کس کس کو ڈوبنے والا؟
خدا تھے کتنے؟ مگر کوئی آڑے آ نہ گیا

جس کی تلوار کا ہو لوہا تیز
حجّتِ ناتمام کیا کرتا؟

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا

امید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر
کہاں کے دیر و حرم، گھر کا راستہ نہ ملا

مصیبت کا پہاڑ آخر کسی دن کٹ ہی جائے گا
مجھے سر مار کر تیشے سے مر جانا نہیں آتا

اپنا گھر اپنی زمیں اپنا فلک بیگانہ
آشنا کوئی بجز سایۂ دیوار نہیں

یہ اشعار یگانہ کی شاعری کے غالب اور امتیازی عناصر کو پیش کرتے ہیں۔ ان میں

سپاہیانہ اور مرزا نہ تیور بھی موجود ہیں اور یہ اشعار شکست خوردہ انسان کا نوحہ بھی سناتے ہیں۔

لہجے کی انفرادیت اور موضوعات کی ندرت سے قطع نظر خالص فنی اعتبار سے بھی یگانہ کی اہمیت مسلّم ہے۔ یگانہ نے اپنی شاعری میں زبان و بیان کا خاص خیال رکھا ہے۔ ان کی شاعری کے مطالعے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ انھیں استعمالِ الفاظ کا سلیقہ ہے۔ اپنے اسی شاعرانہ سلیقے اور فنی شعور کی بنا پر انھوں نے رباعی کی سی مشکل صنف میں کمال حاصل کرلیا اور اردو کے رُباعی گو شعرا میں وہ صفِ اول کے شاعر شمار کیے جانے لگے۔ ان کی رُباعیات کے مجموعے "ترانہ" کے منظرِ عام پر آنے کے بعد "معارف" اعظم گڑھ نے ایک جامع تبصرہ کیا:

> "یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ مرزا یاس یگانہ اپنے وقت کے ایک کامل شاعر ہیں۔ ان کے خیالات بلند زبان صاف ستھری، ترکیبیں چست اور کلام حشو و زوائد سے پاک ہے۔"[۱]

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یگانہ نے رباعی اور غزل دونوں اصنافِ سخن میں یکساں قدرت کا مظاہرہ کیا۔ لہجے اور تیور کے اعتبار سے ان کی رباعیاں بھی ان کی غزلوں سے ہم آہنگ ہیں۔ یہاں بھی اپنی حیثیتیں اور ہیئتیں بدلتا ہوا وہی انسان نمودار ہوتا ہے جو ان کی غزلوں کا موضوع ہے۔ اس طرح یگانہ کی شاعری متضاد رویوں کی حامل ایک ایسے پیچیدہ اور ناقابلِ گرفت انسان کی عکاسی کرتی ہے جس کی نشان دہی آسان ہے لیکن جس کا محاکمہ بہت مشکل ہے۔

یہ شاعرِ کامل لکھنؤ میں قدم رکھتے ہی گفتگو کا موضوع بنا۔ یہاں کے ادبی ماحول میں گرماگرمی اسی کے دم سے پیدا ہوئی۔ جب تک اس سرزمین پر رہا اپنے ہونے کا ثبوت دیتا رہا۔ متنازعہ موضوعات پر قلم اٹھانے کی وجہ سے یہ شاعر اپنے عہد میں جائز حد تک جس عزت کا مستحق تھا،

۱۔ معارف ۱۹۳۴ء، ص ۳۱۴

اس سے بھی محروم ہو گیا۔ لیکن جس عزّت کو اس نے اپنی مخصوص افتادِ طبع کی بنا پر وقتی طور پر گنوادیا تھا اُسے دوبارہ اپنی شاعری کے ذریعے حاصل کر لیا۔ اب نئی نسل یگانہ کو اعتبار و احترام کی نظر سے دیکھ رہی ہے۔

یگانہ اور نئی شاعری

اُردو غزل میں یگانہؔ کے مقام کا تعین کرتے وقت ہمارے بعض نقادوں نے یہ بات بھی کہی ہے کہ نئی شعری روایت کی تشکیل میں یگانہؔ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ اُن کے خیال میں نئی غزل کی پہلی آہٹ یگانہ کی شاعری میں سنائی دیتی ہے۔ معروف نقادوں کے اس خیال کی تائید و تردید سے قبل یہ بتا دینا ضروری ہے کہ اس مقالے میں یگانہؔ کی غزل سے نئی غزل کا موازنہ مقصود نہیں ہے بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ نئے ذہن اور نئی شاعری نے پرانے ذہن اور پرانی شاعری سے جو انحراف کیا ہے، کیا واقعی یگانہ اُس کے محرک ہیں۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہمارے بیشتر نقاد نتائج اخذ کرنے میں بڑی عجلت سے کام لیتے ہیں۔ اکثر وہ اپنے سطحی اور سرسری جائزوں کی بنیاد پر بعض ایسے کلیے قائم کر لیتے ہیں جو تحلیل و تجزیے کے بعد بالکل غلط معلوم ہوتے ہیں۔ نئی شاعری سے یگانہؔ کے تعلق کے سلسلے میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔

یہ تو ہمیں تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ اپنے معاصرین میں یگانہ بالکل الگ نظر آتے ہیں، یعنی ان کی شاعری اپنے ہم عہد شاعروں سے بالکل مختلف معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اپنے معاصرین سے مختلف ہونے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ نئی شاعری کا محرک یگانہؔ کو قرار دیدیا جائے اور اس بات پر اصرار کیا جائے کہ لفظ و معنی کی سطح پر نئی غزل میں جو تبدیلیاں ہوئی

ہیں وہ یگانہ کی مرہونِ منت ہیں۔ غزل میں یگانہ بدلی ہوئی لفظیات اور نئے افکار لےکر آئے تھے اور یہ بھی صحیح ہے کہ انھوں نے غزل کو ایک نئے لہجے سے متعارف کرایا۔ نیا شاعر اس لہجے کی طرف متوجہ بھی ہوا اور دوسرے شاعروں کے مقابلے میں اس نے یگانہ کو زیادہ اہمیت دی۔ ایسا شاید اس لیے تھا کہ لب و لہجے کی شدید یکسانی میں نئے شاعر کو یگانہ کی غزل عام روش سے ہٹی ہوئی معلوم ہوئی اور وہ یگانہ کو زیادہ توجہ اور دلچسپی کے ساتھ پڑھنے لگا۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اپنی غزل کا پیرایہ منتخب کرنے میں نئے شاعر نے یگانہ ہی سے مدد لی۔ بعض وہ مسائل جو نئے ذہن یا نئی شاعری سے مخصوص ہیں، قریب العہد ہونے کی وجہ سے ہمیں یگانہ کے یہاں جلد نظر آجاتے ہیں اور ہم بیشتر شعرا کی طرف جانے کے بجائے انھیں یگانہ کے یہاں دیکھ لیتے ہیں اور اس مغالطے میں مبتلا ہوجاتے ہیں کہ نئے شاعروں سے قبل یہ مسائل صرف یگانہ کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ اپنے زمانے سے قریب ہونے کی بنا پر جو کچھ ہمیں یگانہ کے یہاں نیا نیا نظر آتا ہے وہ سب پرانے شاعروں کے یہاں بھی موجود ہے اور یگانہ سے کہیں زیادہ بہتر پیرائے میں۔ اصل بات یہ ہے کہ ہم نے لہجے کی تازگی، موضوع کی ندرت اور معنی کی وسعت کے نقطۂ نظر سے متقدمین کا مطالعہ کیا ہی نہیں ہے ورنہ ہم یگانہ کو یہ تمغۂ امتیاز عطا نہ کرتے۔

ان معروضات کے بعد اب آیئے دیکھیں کہ یگانہ نے نئی شاعری پر کوئی اثر مرتب کیا ہے یا نہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ اس اثر کو تلاش کرنے کی کوشش کی جائے مرزا مراد بیگ چغتائی کی زبان سے اپنی شاعری کے بارے میں یگانہ کے چند دعوے بھی سنتے چلیے:

"یگانہ آرٹ آفاقی حقائق و معارف کا مجموعہ اور فلسفۂ حیات و کائنات کی تشریح ہے۔ غالب کو تنگنائے غزل کا جو شکوہ تھا وہ اب یگانہ آرٹ کے زمانے میں ایک فرسودہ سی بات ہے۔"

یہی نہیں "آیات وجدانی" میں بزبان چغتائی یگانہ نے اپنے آرٹ کی تیس صفتیں گنوائی ہیں۔ اس میں فطرت کی آواز ہے۔ یہ آرٹ کی تین شرطوں (مرزا مراد بیگ چغتائی کی وضع کردہ) کو پورا کرتا ہے یعنی نسبتِ صحیح، خلوص اور طرزِ ادا، یہ آرٹ کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ فائدہ پہونچاتا ہے، اس میں جدت اور اچنبھا نگاری ہے۔ یہ تعمیری آرٹ ہے۔ اس میں زندگی کا کس بل ہے، اس میں طنز ہے اشارات بلیغ ہیں ضرب الامثال ہیں۔ ایجاد و اختراع ہے کشش مستقل ہے۔ یہاں آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی، یہ آرٹ بلندی و عظمت کا حامل ہے۔ اس میں زندگی کی کشمکش ہے۔ یہ Pessimism میں optimism یعنی قنوطیت میں رجائیت کو پیش کرتا ہے۔ یہ ناقابل تقلید ہے۔ اور اس میں فلسفۂ خود پرستی ہے۔ یہ مجاہدانہ زندگی کا عکاس ہے اور اس میں فارسی ترکیبوں کا اعتدال ہے۔ ترنم بھی ہے اور ٹھیٹھ اردو کے امکانات بھی موجود ہیں۔ اس آرٹ میں شعر کی نثر ناممکن ہے اور یہ فرمائشی نہیں ہے۔ فکر بلیغ کا حامل ہے اور شعر و حکمت کا مجموعہ ہے۔ ان میں بہت سی صفتیں ایک دوسرے کے مماثل ہیں اور بہت سی غیر ضروری۔ ان صفتوں کی دلیل کے طور پر مرزا مراد بیگ چغتائی نے جو اشعار پیش کیے ہیں، اگر صرف ان کا تجزیہ کیا جائے تو ان میں سے بیشتر دعوے باطل قرار پائیں گے لیکن ہم آپ کے سامنے پہلے ان اشعار کو پیش کر رہے ہیں جنھیں مرزا مراد بیگ چغتائی نے نہیں بلکہ خود یگانہ نے اہم جانا ہے اور اپنی شاعری کے منفرد خصوصیات کے دفاع کی دلیل میں بڑے طمطراق سے مکتوب بنام فراق میں پیش کیا ہے:

سانس لیتا ہوں تو آتی ہے صدائے بازگشت
کون دن ہوگا کہ اک نالہ رسا ہو جائے گا   یگانہ

اس موضوع پر ہزاروں شعر کہے گئے ہیں لیکن یگانہ کے خیال میں ایسا اچھوتا انداز کہیں نظر نہیں آتا۔ "یہ شعر و حکمت کا امتزاج ہے۔ ہر سانس گویا صدائے بازگشت کی صورت

پلٹ آتی ہے کون دن ہوگا کہ اک نالہ رسا ہو جائے گا ایسا کہ پھر پلٹ کر نہ آئے منزل مقصود سے۔ کیا شوق فنا، کیا آرزوئے وصال کیا انداز فکر ہے" یگانہ اپنے اس معمولی اور سطحی شعر پر وجد کرتے چلے جا رہے ہیں اور یہ سمجھ رہے ہیں کہ اردو شاعری میں اس سے پہلے یہ مضمون اس طرح کسی سے ادا ہی نہیں ہو سکا ہے۔ یگانہ اپنی تشریح کے ذریعے اس شعر میں جو کچھ بھی ثابت کریں، حقیقتاً یہ بہت معمولی شعر ہے اور مفہوم کے اعتبار سے اس میں کوئی ندرت نہیں ہے۔

یگانہ کا دوسرا شعر:

مارا فریب حسن کا پنپے تو جانیے
کتنے خدا رسیدہ پڑے اس وبال میں

یگانہ کی تشریح:

"پنپے تو جانیے دیکھا آپ نے یہ ہے یگانہ آرٹ کا کس بل بڑے بڑے خدا رسیدوں کا فریبِ حسن میں آکر تباہ ہو جانا بجائے خود اک عبرتناک حقیقت ہے۔ مگر شاعر کے طنزیہ آرٹ نے (پنپے تو جانیے) اس حقیقت کو چار چاند لگا دیے۔ چوگنا زور پہنچا دیا" بظاہر یگانہ اس شعر کا مرکزی مفہوم فریب حسن میں آکر تباہ ہونے کی عبرتناک حقیقت کو قرار دیتے ہیں اور اس مفہوم کی ادائیگی میں "پنپے تو جانیے" کے غیر شاعرانہ فقرے کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں۔ حالاں کہ فریب حسن میں مبتلا ہو کر تباہ ہونا اُردو شاعری کا انتہائی عام اور فرسودہ مضمون ہے۔

یگانہ کا ایک اور شعر ملاحظہ کیجیے:

واللہ قفس میں آتے ہی کیا مت پلٹ گئی
آخر ہمیں تو ہیں کہ پھڑکتے تھے جال میں

اب انھیں کے الفاظ میں اس کی تفہیم کے بارے میں سنیے:

"کیا جواب ہو سکتا ہے یگانہ کی اس مختصر نگاری اور اشاریت کا۔ سلسلۂ خیال کہاں سے کہاں پہونچ جاتا ہے؟ اس عالم ہستی کا خدا اگر کوئی ہے تو ماحول ہے۔ ماحول جیسا چاہے ویسا بنا دے۔ نو گرفتارانِ بلا پہلے تو دام بلا میں پھنس کر بہت پھڑپھڑاتے ہاتھ پاؤں مارتے ہیں مگر آخر اسی قید و بند سے ایسے مانوس ہو جاتے ہیں کہ آزادی کا خیال تک نہیں آتا" —— یہی بات سودا کے یہاں اس طرح کہی گئی ہے:

رہا کرنا ہمیں صیاد اب پامال کرنا ہے

پھڑکنا بھی جسے بھولا ہو سو پرواز کیا سمجھے

یگانہ اپنے شعر میں یہ جتانا چاہتے ہیں کہ ہم قفس میں آتے ہی قفس سے مانوس ہو گئے درحالیکہ جال میں رہائی کے لیے پھڑک رہے تھے۔ یگانہ کے یہاں قفس سے مانوس ہونے کا ایک سبب پرندے کی بے پروبالی بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی اب اس کے پاس قفس میں رہنے کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں ہے۔

سودا کے یہاں پرندے کو رہا کیا جا رہا ہے اور "اب پامال کرنا ہے" کا فقرہ یہ بتاتا ہے کہ ابھی تک پرندے کے پروبال سلامت ہیں۔ لیکن وہ خود باہر جانا نہیں چاہتا اور اس کا سبب یہ ہے کہ وہ پھڑکنا بھی بھول چکا ہے۔ اور جو پرندہ اڑنا بلکہ پھڑکنا بھی بھول چکا ہو، قفس سے باہر نکالا جائے گا تو پیروں تلے آکر کچل جائے گا۔ اسے قفس میں رہنا پسند نہیں لیکن اب رہائی میں موت ہے۔ تاہم وہ صیاد سے یہ نہیں کہہ رہا ہے کہ مجھے اسیر رہنے دو بلکہ اس کے ایک مزید ظلم کا ذکر کرتا ہے (پامال ہونے کے لیے رہا کرنا) صیاد سے یہ کیوں کہا جا رہا ہے؟ اس کے کئی جواب ہیں اور اتنے ہی اس شعر کے مضمرات ہیں۔ یگانہ کے یہاں مفہوم صرف اتنا ہے کہ قفس میں آکر مایوسی نے غلبہ کیا ہے۔

یگانہ نے اپنے شعر کو جامعیت اور اشاریت کا بہترین نمونہ قرار دیا ہے لیکن اگر دونوں شعروں کے مفاہیم پر نظر کیجئے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ یگانہ کے یہاں سودا

کی سی جامعیت اور اشاریت کہیں نظر نہیں آتی۔ سودا کے شعر کا علامتی پہلو یہ ہے کہ وہ انسان جس نے جہد و پیکار کا ابتدائی سبق بھی فراموش کر دیا ہو عالی ہمتی اور بلند حوصلگی کی منزل تک کیسے پہونچ سکتا ہے۔

نفسِ موضوع پر مزید روشنی ڈالنے کے لیے یگانہ کا ایک اور شعر ملاحظہ کر لیجیے:

نظر آئے گا کیا ظلمت کدے میں چشمِ حیراں کو
اندھیرے کا اجالا چاہیے خوابِ پریشاں کو

اسلوب اور موضوع کے اعتبار سے یہ یگانہ کا اچھا شعر ہے لیکن اس کی تحلیل و تفسیر میں بھی یگانہ نے جو بلند بانگ دعوے کیے ہیں وہ بے جا معلوم ہوتے ہیں شعر پڑھنے کے بعد صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق کے وقت یگانہ کے ذہن میں ضرور مصحفی کا یہ شعر رہا ہوگا:

شب ہجر صحرائے ظلمات نکلی
میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

یگانہ نے اپنے شعر کی بہت تفصیل سے تشریح کی ہے اور اس کے بہت سے پہلوؤں کی وضاحت کرتے ہوئے ایک جگہ یہ بھی لکھ دیا ہے کہ "سلف سے آج تک اس حقیقت کو کسی نے ایسی ٹھیٹھ الہامی زبان میں بیان نہیں کیا"۔ شعر کی تشریح میں یگانہ اسی دعوے تک محدود نہیں رہتے بلکہ ایک قدم آگے بڑھ کر اپنی خوش فہمی کے زعم میں غالب کے ایک بہترین شعر:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

کا بھی خاکہ اڑاتے ہیں اور اپنے شعر کے مقابلے میں اسے کاٹ کر پھینک دینے کے قابل قرار دیتے ہیں۔ فی الحال ہم یہاں غالب کے شعر کو موضوع نہیں بنائیں گے

ہمیں تو محض مصحفی کے شعر کو سامنے رکھنا ہے اور یہ دیکھنا ہے کہ کون سا شعر زیادہ معنویت کا حامل ہے۔

اپنے شعر کے بارے میں یگانہ کی طویل تشریح کا لُبِّ لباب یہ ہے کہ:

یہ کائنات اپنی تمام حیات افروزیوں اور انسان کے تمام ذہنی اور روحانی ارتقار کے بعد بھی اک پر اسرار اور حیرت افزا ظلمت کدہ بنا ہوا ہے اور بنا رہے گا۔ انتہائی منزلِ ارتقاء تک پہونچنے کے بعد بھی کوئی انسان یہ دعویٰ نہیں کر سکے گا کہ اس جائے حیرت میں جو کچھ نظر آرہا ہے، جیسا کچھ محسوس ہو رہا ہے وہی عین حقیقت ہے۔ ہوش و حواس جن مرئیات و محسوسات کو حقیقتِ روشن سمجھتے ہیں وہ ایک ایسی جھلک ہے جس پر پردۂ صد احتمال پڑا ہوا ہے یعنی اس عالم میں کسی شئے کی حقیقت معلوم نہیں ہو سکتی۔

یگانہ نے شعر کے اندر سے مفہوم برآمد کرنے کے بجائے اپنے مفاہیم شعر پر مسلط کرنے کی کوشش کی ہے اور اس طویل تشریح میں کئی فلسفیانہ پیچ پیدا کیے ہیں۔

بڑے شاعر کی ایک خوبی یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنے شعر کی کلید خود قاری کے حوالے نہیں کرتا۔ یہ کلید قاری کو خود حاصل کرنا ہوتی ہے۔ یگانہ نے چشمِ حیراں کہہ کر اسے پہلے ہی سے حیران قرار دے دیا درحالیکہ اس آنکھ کو ظلمت کدے کا مشاہدہ کرنے کے بعد حیران ہونا چاہیے تھا اور پھر مصرعۂ ثانی میں آپ کو صاف صاف یہ بھی بتا دیا کہ خوابِ پریشاں کو اندھیرے کا اجالا جانیے۔ یعنی جو کچھ نظر آرہا ہے وہی عین حقیقت ہے۔

مصحفی کے یہاں ایسی کوئی وضاحت موجود نہیں ہے۔ وہ شبِ ہجر کو صحرائے ظلمات قرار دیتے ہیں یہاں جب بھی آنکھ کھولی جاتی ہے بہت رات نظر آتی ہے۔ صحرائے ظلمات میں چلتے رہو وہ ختم نہیں ہوتا اسی طرح بار بار آنکھ کھولتے رہو رات ختم نہیں ہوتی۔

ہجراں نصیب عاشق ہجر کی رات ختم ہونے کے انتظار میں آنکھیں بند کیے پڑا ہے لیکن جب آنکھ کھولتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ابھی بہت رات باقی ہے۔ اب اس

کو شب ہجر اندھیرے کا ایک صحرا محسوس ہوتی ہے یعنی اس کے نزدیک ہجر کی رات بیکراں ہے جس کی صبح کے کوئی آثار نہیں ہیں۔

اس شعر میں خاص بات یہ ہے کہ زمان کا پیمانہ مکان کو بنایا ہے۔ یعنی شبِ ہجر کی طوالت کو کسی طویل زمانی وقفے (مثلاً صبح قیامت) سے تشبیہہ دینے کے بجائے مکانی علاقے (صحرا) سے تشبیہہ دی جا رہی ہے۔ اس طرح شعر محض ایک عاشق کی بیقراری، شب بیداری اور محبوب سے دوری کا مضمون ادا کرنے کے بجائے کسی بڑے اور وسیع تر مفہوم کا تقاضا کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

شبِ ہجر یہاں دنیاوی زندگی کی علامت ہے۔ صحرائے ظلمات زمانے کا عنصر اور آنکھ کھولنا انسان کی بیداری اور حیات و کائنات کی حقیقت اور اس میں اپنی صورتحال سمجھنے کی کوشش کی علامت بن جاتا ہے۔

اسی مفہوم سے مماثل غزالی کا مشہور شعر ہے:

شورے شد و از خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقیست شبِ فتنہ غنودیم

لیکن غزالی کا شعر ایک انسان کی زندگی کو پیش کرتا ہے جب کہ مصحفی کا شعر پوری انسانی زندگی اور انسانی تاریخ کو پیش کرتا ہے۔

اس طرح مصحفی کا شعر مفہوم اور اس کی نیرنگی کے اعتبار سے یگانہ کے ایک نسبتاً اچھے شعر سے بھی بہت آگے نکلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

یگانہ کے مقابلے میں درد، سودا، اور مصحفی کے اشعار کو پیش کرنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ یگانہ کا ان شعرا سے مقابلہ و موازنہ کیا جا رہا ہے یا ان شعرا کی صف میں یگانہ کے مقام کے تعین کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ان اشعار کی تفصیلی تشریح کا مقصد یہ ہے کہ نئی شاعری پر اثر انداز ہونے کی جن صورتوں کا ذکر کیا گیا ہے وہ ان اشعار کے مفاہیم

میں بمقابلۂ یگانہ کہیں بہتر صورت میں موجود ہیں۔ ذہنی اور مادی سطحوں پر یگانہ کے بجائے سودا اور مصحفی کے اشعار کے مطالب نئے اور جدید ذہن کے مطالبات و مسائل سے زیادہ ہم آہنگ معلوم ہوتے ہیں۔

یگانہ اپنے کلام کو جگہ جگہ مثالی اور کامل ترین شاعری کا نمونہ قرار دیتے ہیں اور نظامِ شاعری سے پوری واقفیت کا بھی دعویٰ کرتے ہیں اس دعوے کی روشنی میں یگانہ کے یہ چار مصرعے ملاحظہ کیجیے:

دیکھوں کب تک گلوں کی یہ تشنہ لبی
فطرت کا گلہ کروں تو ہے بے ادبی
پیاسے تو ہیں جاں بلب مگر ابرِ کرم
دریا پہ برستا ہے زہے بوالعجبی

یہاں پہلے ہی مصرعے میں یگانہ جس غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں وہ ہے شعری تلازمے کی تبدیلی۔ انھوں نے گل کے ساتھ صحرا یا دریا کے تلازمے تشنہ لبی کو استعمال کیا ہے جو نظامِ شاعری کے خلاف ہے۔ شاعری میں تلازمے کی تبدیلی بالکل ممنوع بھی نہیں ہے۔ کبھی کبھی تلازموں کی تبدیلی سے مفہوم میں انفرادیت بھی پیدا ہوتی ہے بشرطیکہ ان مختلف تلازموں کے معنوی ربط سے شاعر پوری طرح واقف ہو۔ یگانہ اس معنوی ربط سے ناواقف ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یگانہ نے محض قافیے کی ضرورت کی بنا پر تشنہ لبی کا تلازمہ استعمال کر لیا ہے۔ اس سے مفہوم میں کوئی تنوع نہیں پیدا ہوتا۔ جو بات یگانہ کہنا چاہتے ہیں وہ رباعی کے بقیہ دونوں مصرعوں میں کہی گئی ہے۔ اور ستم ظریفی یہ ہے کہ یگانہ اسے "ستم ظریفی فطرت" کا ایسا دردانگیز مرقع قرار دیتے ہیں جو اردو تو کیا فارسی میں بھی نایاب ہے۔

اب تلازموں کی تبدیلی کا فن غالب کے یہاں دیکھیے:

پرِ پروانہ شاید بادبانِ کشتیِ مے تھا
ہوئی مجلس کی گرمی سے روانی دورِ ساغر کی

یہاں غالب نے دو مختلف دستوں کے تلازموں کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے اور ان میں ایک معنوی ربط پیدا کیا ہے۔ پروانہ شمع کا تلازمہ ہے اور بادبان (کشتیِ مے کا نہیں) کشتیِ بحر کا تلازمہ ہے مجلس میں گرمی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شمع سے پروانوں کے پر جلتے ہیں۔ یعنی پروانوں کے پروں کا جلنا رونقِ محفل کا مظہر ہے اور کشتیِ مے آئینِ رونقِ محفل کے وقت گردش میں آتی ہے۔ اس طرح مختلف تلازموں کے معنوی ربط کے ذریعہ غالب نے نہ صرف مفہوم میں ندرت پیدا کی ہے بلکہ بنے بنائے تلازماتی نظام کو درہم و برہم کر دیا ہے۔ تلازماتی نظام کی یہ تبدیلیاں غالب کے یہاں جگہ جگہ نظر آتی ہیں اور اسی تبدیلی سے غالب کے یہاں مفہوم میں انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔

آپ نے دیکھا کہ یگانہ تلازمے کی تبدیلی سے کوئی کام نہیں لے سکے لیکن غالب نے محض تلازموں کی تبدیلی سے مفہوم میں ندرت پیدا کی ہے۔

یگانہ بالکنایہ مفہوم ادا کرنے کو علمِ بلاغت کا ایک بڑا گر سمجھتے ہیں اور دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ اس سے خوب واقف ہیں اور خوب کام لیتے ہیں۔ جبکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ان کے بیشتر اشعار اکہرے اور یک سطحی مفہوم کے حامل ہیں اور جہاں کہیں انھوں نے غالب کو غالب ہی کے رنگ میں نیچا دکھانے کی کوشش کی ہے وہاں بھی وہ علمِ بلاغت کے اس بڑے گر سے خوب کام لینے کا ثبوت فراہم نہیں کر سکے۔ اس طرح نئے ذہن کا لفظ کے احترام اور اس کی علامتی حیثیت کی تصدیق کا مطالبہ یگانہ کے یہاں پورا ہوتا ہوا نظر نہیں آتا۔

ذکر غالب کے رنگ کا آیا ہے تو اب یگانہ کے یہ اشعار بھی ملاحظہ کیجیے:

خدا جانے اجل کو پہلے کس پر رحم آئے گا
گرفتارِ قفس پر یا گرفتارِ نشیمن پر

حسن فطرت بولتا ہے پردۂ اسرار میں
معنیٔ بے لفظ پنہاں ہے زبانِ خار میں

غفلتِ امروز میں اندیشۂ فردا ہو گم
نشہ اتنا ہو کم از کم وعدۂ دیدار میں

وبالِ رنگ و بو سے چھوٹتے ہی پر نکالیں گے
گراں بارِ بہار آخر سبکدوشِ خزاں ہو کر

یہ کس نے گرمِ رفتارِ فنا کی راہ کھوٹ کی
بٹھا کر پردۂ فانوس میں شمعِ شبستاں کو

طلسمِ رنگ و بو کیسا فریبِ آرزو کیسا
اٹھا کر رکھ دیا جب طاقِ نسیاں پر گلستاں کو

صورت نہ پکڑے جلوۂ بے معنی حباب
قطرہ اگر اسیرِ طلسمِ ہوا نہ ہو

دل نے بزورِ عشق لگایا ہے راہ پر
گم گشتگانِ عمدۂ روزگار کو

رہے گی چار دیوارِ عناصر درمیاں کب تک
اُٹھے گا زلزلہ اک دن اسی بیٹھے ہوئے دل سے

ان اشعار میں غالب کا رنگ صاف طور پر نظر آتا ہے اور ان کے مطالعہ سے آپ یہ بھی اندازہ کر سکتے ہیں کہ یگانہ کس حد تک غالب زدگی کا شکار ہیں۔ یگانہ غالب کے اسلوب کی ناکام پیروی تو کر سکتے ہیں لیکن اس اسلوب میں وہ غالب کی سی معنویت

پیدا نہیں کر سکتے۔ پیروی غالب یگانہ کے عہد کا عام فیشن تھا۔ اور یگانہ کے ہم عصر شعرا اس کو طرۂ امتیاز سمجھتے تھے۔ اپنے چند مجاہدانہ تیوروں والے اشعار (جن کا ذکر آگے کیا جائے گا) کی بنا پر یگانہ بظاہر معاصر شعرا میں ممتاز نظر آنے لگتے ہیں لیکن عہد یگانہ کے شعرا کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو یگانہ اس عہد کے دوسرے شعرا سے بہت زیادہ مختلف نظر نہیں آتے۔

ہمارے نقادوں نے یگانہ کی جس اہم ترین خصوصیت کا بار بار ذکر کیا ہے وہ ہے ان کی شاعری کا مردانہ اور سپاہیانہ تیور بعض نقادوں (باقر مہدی) کا یہ بھی کہنا ہے کہ نئی شاعری میں سرکشی اور رجائیت کا عنصر یگانہ ہی کے وسیلے سے آیا ہے:

مصیبت کا پہاڑ آخر کسی دن کٹ ہی جائے گا
مجھے سر مار کر تیشے سے مر جانا نہیں آتا

ٹکرا کے دیکھیں تم کیا ہو ہم کیا
جیتے تو جیتے ہارے تو ہارے

برا ہو پائے سرکش کا کہ تھک جانا نہیں آتا
کبھی گم راہ ہو کر راہ پر آنا نہیں آتا

اُمیدِ صلح کیا ہو کسی حق پرست سے
پیچھے وہ کیا ہٹے گا جو حد سے بڑھا نہ ہو

کیوں اجل! ہے کوئی ایسا جو مرا منھ سی دے
بات اپنی نہیں بنتی ہے تو اچھا نہ بنے

یہ سرکشی اور بانکپن یگانہ سے قبل آپ کو میرؔ، انشا اور آتش کے یہاں بھی نظر آجائے گا۔ چوں کہ ہمارے نقادوں کی نظر میں یگانہ کے یہاں ان تیوروں کو غالب رجحان کی حیثیت حاصل ہے اور یگانہ سے پہلے جس شاعر کے یہاں اس رنگ نے غالب رجحان کی شکل اختیار

کی ہے وہ ہیں آتش اس لیے یہاں فقط آتش کے کلام سے مثالیں پیش کی جارہی ہیں:

سبقت جو زندگی میں سکندر سے کی تو کیا
اے خضر! پیچھے مرگ کی منزل میں رہ گیا

جریدہ میں رہِ پر خونِ عشق سے گزرا
جرس سے قافلہ میں بحثِ نالہ کیا کرتا

غم اپنے قتل ہونے کا نہیں غم ہے تو یہ غم ہے
نہ ہوگا کشتنی مجھ سا مرے سفاک سے پیدا

روکے موئے پر وار قاتل کا سپر کی طرح سے
مرد کے چہرے کا زیور زخم ہے شمشیر کا

معرکے میں ہاتھ قاتل کی کمر میں ڈالیے
کھینچیے دامن سرِ میداں گریباں گیر کا

سرکشی زیبا ہے ہم دیوانگانِ عشق کو
خم ہوئی ہے سینکڑوں کانٹوں کی گردن زیرِ پا

نہ کھایا میں نے کڑے پن سے زخمِ تیغ کرم
میں اپنے جوہرِ ذاتی سے غرقِ آہن تھا

ان اشعار کی جستجو میں دیوان آتش کی باقاعدہ ورق گردانی نہیں کی گئی ہے۔ یہ اشعار آتش کے یہاں بالتواتر نظر آتے ہیں۔ کلام آتش کے مطالعے کے بعد سرکشی اور بانکپن کو یگانہ کی انفرادی خصوصیت نہیں قرار دیا جاسکتا۔ واضح رہے کہ مردانگی اور بے خوفی کی سطح آتش کے یہاں بھی اتنی بلند نہیں ہے جتنی سمجھی جاتی ہے۔ فراق نے جب یگانہ آرٹ کو رنگِ آتش کی ارتقائی صورت قرار دیا تھا تو یگانہ کو سخت ناگوار گزرا تھا اور انھوں نے آتش سے متاثر ہونے کا اعتراف کرتے ہوئے یہ تو کہا کہ ”بانکپن کے لحاظ سے یگانہ

اور خواجہ آتش کے مزاج میں طبعی مناسبت و مشابہت ہے"، لیکن اس بات سے انکار کر دیا کہ یگانہ آرٹ آتش ہی کے رنگ کی ارتقائی صورت ہے۔ اسی ضمن میں آگے چل کر انھوں نے اپنی شاعری کے موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے اسے حیاتِ انسانی اور اس کی تنقید و تشریح سے تعبیر کیا۔ یہاں یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ یگانہ وجود کی تحلیل و تفسیر اور حیات انسانی کی تنقید و تشریح کو اپنی شاعری کا بہت بڑا کارنامہ سمجھتے ہیں اور اس کا ذکر بار بار اس طرح کرتے ہیں گویا ماقبل کے شعرا اس سے محروم ہیں۔ یگانہ کے علاوہ ہمارے معروف ترین نقادوں میں مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین بھی یگانہ کے اسی پہلو پر زور دیتے ہیں۔ مجنوں صاحب نے تو یہاں تک لکھ دیا کہ یگانہ پہلے شاعر ہیں جو ہم کو زندگی کا جبروتی رخ دکھاتے ہیں اور ہمارے اندر سعی و پیکار کا ولولہ پیدا کرتے ہیں۔ آتش کی مثال سے قطع نظر یہاں میر کا ایک شعر پیش کیا جا رہا ہے جو خود یگانہ کی شخصیت اور ان کے شاعرانہ رویے کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

مردانگی اور بے باکی اسے کہتے ہیں۔ یہ بے خوفی اس خوبصورتی سے تو آتش کے یہاں بھی نظر نہیں آتی۔

اس لہجے میں انفرادیت پیدا کرنا تو بڑی بات ہے یگانہ اس کی پوری طرح توسیع بھی نہ کر سکے۔ پھر کیا وجہ ہے کہ اس عہد کے نقاد اور شاعر یگانہ کو اس خصوصیت کا حامل قرار دے رہے ہیں؟ اس کا سبب یہ ہے کہ قریب العہد ہونے کی وجہ سے ہم آتش یا دوسرے شعرا کی طرف متوجہ ہونے کے بجائے یگانہ کی طرف متوجہ ہوئے۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ یگانہ آتش سے متاثر ہونے کے معترف ہیں اور اسے برا نہیں سمجھتے اور ایک جگہ جواز کے طور پر بیدل سے غالب کے متاثر ہونے کی مثال

پیش کرتے ہیں۔ لیکن غالبؔ اپنے درّاک ذہن اور قوّتِ اختراع کی بنا پر دوسروں سے منفرد ہونے کا فن جانتے تھے۔ یگانہ بھی پیشرو اور معاصر شعرا سے منفرد ہونا چاہتے ہیں مگر انفرادیت کے لیے جس شاعرانہ شعور کی ضرورت ہے اس سے یگانہؔ بڑی حد تک محروم ہیں۔ ان کی شعری دنیا محدود ہے اور بڑی اور اعلیٰ شاعری کے نمونے پیش نہیں کرتی۔

اس طرح نئی شاعری پر یگانہؔ کسی بھی طرح اثرانداز ہوتے ہوئے نظر نہیں آتے وہ نئے شاعروں کی گفتگو کا موضوع تو بنے لیکن نئی شاعری کو متاثر نہ کر سکے۔ جب ہم یگانہ کی سوانح عمری اور ان کی تنقیدوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ساری زندگی اپنے آپ کو ایک متنازعہ شخصیت بنا کر پیش کیا۔ اس عمل میں انھوں نے کبھی غالبؔ پر تنقیدیں کیں، کبھی اقبالؔ کو نشانہ بنایا اور کبھی ہم عصروں سے معرکہ آرائیاں کیں۔ جب انھوں نے غالبؔ پر تنقید کی تو ہم یہ سمجھ بیٹھے کہ وہ غالبؔ سے منفرد ہیں، جب انھوں نے اقبال کو نشانہ بنایا تو ہم اس فریب میں مبتلا ہوئے کہ وہ اقبالؔ کے ہم پلہ ہیں یا ان سے مختلف ہیں۔ اور جب انھوں نے ہم عصروں سے معرکہ آرائیاں کیں تو ہمیں یقین ہو چلا کہ وہ اس صف کے ممتاز ترین شاعر ہیں۔ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ مردانگی، بغاوت، بے خوفی، جرأت مندی، بے باکی، بانکپن اور اکڑ وغیرہ کے صفات ان کی شخصیت میں تو موجود ہیں لیکن شاعری میں نظر نہیں آتے۔ اس لیے نئی شاعری پر یگانہؔ کی شخصیت کی پرچھائیں تو تلاش کی جا سکتی ہے لیکن شاعری کی پرچھائیں نہیں تلاش کی جا سکتی۔ اور جدید اردو غزل میں یگانہؔ کے مقام کا تعین کرتے وقت ہمیں یگانہؔ کی شاعری کو مدِّنظر رکھنا ہے، شخصیت کو نہیں۔

کہ یاد میر کے انداز کی دلا دینا
(فراق کی تاریخی اہمیت)

برصغیر کے معروف نقادوں میں سے بیشتر فراقؔ کی شاعری کے مداح اور ان کی شاعرانہ عظمت کے قائل ہیں۔ ان نقادوں کی نگاہ میں:

۱۔ غزل کا جو آئندہ رنگ و آہنگ ہوگا اس میں فراقؔ کا بڑا حصہ ہوگا۔"

رشید احمد صدیقی

۲ "اِن (فراقؔ) کے ہاتھوں غزل پھر خاموش انقلاب کی طرح آگے بڑھتی نظر آتی ہے جو حسن و عشق کی کیفیات کے علاوہ زندگی کی بھی ترجمان ہے۔"

پروفیسر آلِ احمد سرورؔ

۳ "ان (فراقؔ) کی شاعری ایک ماورائی شخصیت کی حامل بن جاتی ہے جو نفسیاتی اعتبار سے شخصیت کے بعض پہلوؤں کی مظہر ہونے کے باوجود کائناتی ہے۔"

پروفیسر احتشام حسین

۴۔ "فراقؔ اردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیا لب و لہجہ، نیا طرز احساس ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے ہیں۔"

محمد حسن عسکری

اپنے اپنے زمانے کے بڑے اور اہم نقادوں کی یہ رائیں فراقؔ

کی شاعری کے کم و بیش تمام محاسن کو محیط ہیں۔ لیکن اس مقالے میں فراؔق کی ادبی حیثیت اور ان کی شاعرانہ برتری پر گفتگو کرنے کے بجائے یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فراؔق تاریخی اعتبار سے ہماری شاعری میں کس اہمیت کے حامل ہیں۔ ظاہر ہے کہ تاریخی اہمیت کا ادبی اہمیت سے کوئی علاقہ نہیں ہے اس لیے کہ ادبی اہمیت مختلف زمانوں میں گھٹتی بڑھتی رہتی ہے اور کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ وہ شاعر جو ایک زمانے میں زمانہ ساز کے لقب سے نوازا جاتا ہے دوسرے زمانے کے آتے آتے فراموش بھی کر دیا جاتا ہے۔ لیکن اگر اسی شاعر نے کوئی تاریخی کارنامہ انجام دیا ہے تو وہ تاریخ کے صفحوں میں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً اگر یوں دیکھا جائے کہ فراؔق نے اردو شاعری میں نرم اور انفعالی لب و لہجے کی منقطع ہوتی ہوئی روایت کی طرف پہلی بار توجہ کی تو یہ ان کا تاریخی کارنامہ ہے اس لیے کہ فراؔق سے پہلے اس ختم ہوتی ہوئی روایت کو دوبارہ زندہ کرنے اور شاعری میں اس کی اہمیت کو سمجھنے کی کسی اور نے کوشش نہیں کی تھی۔ اس لیے اس کوشش کے لیے انھیں ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ اس کے برعکس اگر فراؔق کو اس لب و لہجے کا نمائندہ شاعر قرار دیتے ہوئے انھیں میرؔ کی صف میں کھڑا کر دیا جائے اور کل وہ اس صف میں کھڑے ہوئے نظر نہ آئیں تو ظاہر ہے انھیں فراموش کر دیا جائے گا۔

فراؔق کے سلسلے میں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ ذاتی زندگی میں انتہائی متنازعہ فیہ اور ہنگامہ خیز شخصیت ہونے کے باوجود شاعری کے میدان میں وہ کسی ادبی تنازعے کا شکار نہیں ہوئے اور تبدیلیوں کی مختلف ہواؤں سے متاثر ہوئے بغیر اپنی جگہ پر مضبوطی سے جمے رہے۔ انھوں نے دو تحریکوں کے زمانے دیکھے تھے۔ ایک تحریک (ترقی پسند تحریک) اس وقت وجود میں آئی تھی جب فراؔق قریب قریب اپنی شاعری کے خد و خال واضح کر چکے تھے اور ایک تحریک (جدیدیت) کا زمانہ وہ تھا جب فراؔق کو ادبی دنیا کا مسلّم الثبوت شاعر تسلیم کیا جا چکا تھا۔ ایک تحریک کا انھوں نے عروج بھی دیکھا اور زوال بھی اور دوسری تحریک کا نقطۂ وہ زمانہ دیکھا جس

میں اس کے حدود اور خطوط متعین ہو رہے تھے۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں وہ تمام نقد اور شاعر پس منظر میں چلے گئے تھے جو باضابطہ اس تحریک سے وابستہ نہیں تھے۔ فراق ہر چند کہ مارکسی نظریات پر ایمان لا چکے تھے لیکن انھوں نے خود کو ترقی پسندوں سے ایک خاص فاصلے پر رکھ کر شاعری کی۔ یہ فاصلہ قائم رکھنے کے باوجود وہ پیش منظر میں رہے بلکہ اس عہد کے صفِ اوّل کے ترقی پسند شاعروں سے زیادہ نمایاں رہے۔ اس زمانے میں انھیں فیض اور اقبال کی طرح ترقی پسند تنقید کا نشانہ بھی نہیں بنایا گیا۔ واضح رہے کہ یہ وہ زمانہ تھا جب نظم کے مقابلے میں غزل کو کمتر درجے کی صنفِ سخن قرار دیا جا رہا تھا بلکہ ایک منزل پر اسے مسترد کر دینے کا اعلان بھی کیا جا چکا تھا۔ لیکن نظم کی مقبولیت کے اس دور میں بھی فراق کی غزل جاری رہی اور اپنے عہد کی نمائندہ نظموں پر بھاری رہی۔ ان کے اسلوبِ غزل کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا رہا اور ترقی پسند نظریات سے منحرف ہو جانے کے بعد بھی ترقی پسند ادیبوں نے انھیں ان کے ادبی منصب سے محروم کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔

اس طرح ۱۹۵۰ء کے بعد کے چند سالوں کا وہ زمانہ جسے ہم ادبی جمود کا زمانہ کہہ سکتے ہیں، فراق کی شاعری کی انتہائے شہرت کا زمانہ ہے۔ اس زمانے میں شاعری کے میدان میں سناٹا ہے لیکن فراق کی آواز سنائی دے رہی ہے اور ان کی آواز پر لبیک کہنے والے بھی موجود ہیں۔ جمود کے ان چند برسوں کے بعد ادب میں تبدیلی کی ایک نئی لہر میں شامل بعض نئے اور نوجوان شاعر فراق کے قریب آتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ پھر یہ شاعر فراق کے اسلوبِ غزل سے تحریک پا کر میر کو دوبارہ دریافت کرتے ہیں اور اردو شاعری میں ایک نئے رجحان کی آمد آمد کی خبر دیتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ گزشتہ نصف صدی میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کے اُتار چڑھاؤ سے متاثر ہوئے بغیر اردو شاعری پر فراق کے حاوی اور نافذ رہنے کی وجہ کیا ہے۔ کیوں ہمیں بار بار ان کا نام لینا پڑتا ہے اور کیوں ہمیں اُن کی اہمیت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ہونا تو یہ

چاہیے تھا کہ ان سوالوں کے جواب انھیں باتوں میں تلاش کیے جائیں جو فراقؔ کی شاعرانہ عظمت کے اعتراف میں بار بار کہی جا چکی ہیں لیکن ہمیں ان باتوں سے قطع نظر کرتے ہوئے اپنے جوابوں کی جستجو میں کہیں اور جانا ہوگا اور اس جستجو کا آغاز کچھ اس طرح ہوگا:

فراقؔ نے اپنی شاعری کی ابتدا ہی سے اس نکتے کو سمجھ لیا تھا کہ اگر انھوں نے اپنے عہد کا مقبولِ عام رجحان اختیار کیا تو وہ شاعری میں کوئی نمایاں مقام حاصل نہ کر سکیں گے اور اپنے معاصرین کی طرح تھوڑی بہت شہرت حاصل کر کے بیٹھ رہیں گے۔ اس لیے انھوں نے شاعری میں ایک الگ راہ نکالنے کی کوشش کی۔ ایک ایسی راہ جو اس وقت تک دوسروں کو نظر نہیں آتی تھی۔ فراقؔ کا زمانہ غالبؔ کی مقبولیت کا زمانہ تھا۔ بیشتر شعرا غالب کی پیروی میں مشکل اور پیچیدہ اسلوب کو اختیار کر رہے تھے اور مضمون آفرینی کے چکر میں ہاتھ آیا ہوا مضمون بھی بگاڑ رہے تھے۔ دوسری طرف جوشؔ اپنی بلند آہنگ شاعری کا جادو جگا رہے تھے اور ترقی پسند شعرا کی صفوں کی صفیں انھیں اپنا علم بردار تسلیم کر رہی تھیں۔ فراقؔ جانتے تھے کہ وہ ان دونوں اسلوبوں میں سے کسی بھی اسلوب کو اپنا کر کوئی بہت بڑا کارنامہ انجام نہیں دے سکتے۔ انھوں نے ان دونوں اسالیب کا بغور جائزہ لینے کے بعد یہ سمجھنے کی کوشش کی کہ آخر ان اسالیب میں سے کون سا لہجہ غائب ہے اور اس لہجے میں کتنی قوت اور تاثیر ہے۔ اور بہت جلد انھوں نے اس لہجے کو دریافت کر لیا۔ غزلیت سے لبریز یہ وہی لہجہ تھا جس کے لیے میرؔ ہی مشہور ہیں اور میرؔ ہی نے جسے شاعری کے ایک مستقل اور مستحکم رجحان کی شکل عطا کی لیکن میرؔ کو یاد رکھنے کے باوجود ہمارے شعرا نے بیچ میں اس رجحان کو فراموش کر دیا تھا اور وہ یہ بھول گئے تھے کہ غزلیت کے رموز دراصل وہی ہیں جنھیں میرؔ نے اپنی شاعری کے غالب عناصر کی شکل میں ترتیب دیا تھا۔ ظاہر ہے کہ غزلیت کے بغیر غزل کا تصوّر محال ہے۔ چنانچہ فراقؔ نے درمیان میں کٹ جانے والی غزل کی اس توانا روایت کی اہمیت کو سمجھا اور اپنے زمانے میں اس کی مقبولیت کے امکانات کو بھی محسوس کیا اور میرؔ سے قریب ہو کر اپنی شاعری کے ذریعے

اس روایت کے نمونے پیش کیے۔ اس طرح ہم اُن کی شاعری کی طرف متوجہ ہونے لگے پھر ہماری زبانوں پر ان کے شعر چڑھنے لگے اور شاعری کا یہ نیا رنگ مقبول ہوکر اُن کے نام سے مخصوص ہونے لگا۔

اپنے زمانے کی کھوکھلی اور بے روح شاعری کے مقابل اس لہجے کے مقبول ہوتے ہی ہم اساتذہ کے کلام سے فراق کا موازنہ کرنے لگے اور انھیں میرؔ کے ساتھ رکھ کر دیکھنے لگے۔ پھر ہم نے یہ فتویٰ بھی صادر کردیا کہ ان کے یہاں بیسیوں شعر ایسے ملیں گے جو بہت سے استادوں کے دیوانوں پر بھاری ہیں[1]۔ ظاہر ہے کہ یہ فیصلے بڑی عجلت میں کیے گئے تھے اور اس طرح کے فیصلے کرتے وقت نہ تو استادوں کے کلام کے مطالعے میں دیدہ وری سے کام لیا گیا تھا اور نہ ہی فراقؔ کی شاعری کو جذبات سے بلند ہوکر دیکھنے کی کوشش کی گئی تھی۔ فراقؔ اور میرؔ کو ایک ساتھ رکھ کر دیکھنا اور ان کی شاعری میں مماثلت کے پہلو تلاش کرنا دراصل اپنے آپ کو فریب میں مبتلا کرنا ہے۔ فراقؔ نے اس لہجے کی محض اوپری سطح کو چھوا تھا اور وہ اس کی اندرونی سطحوں اور تہوں تک پہنچنے میں ناکام رہے تھے۔ اُن کے پاس میرؔ کی سی درّاکی اور بصیرت نہیں تھی جو اشیا کی ماہیت میں اس کے امکانات کو دیکھ لیتی ہے اور وہ خلاقی بھی نہیں تھی جو اِن امکانات میں گہری معنویت پیدا کردیتی ہے۔ عشق فراقؔ کا محبوب موضوع ہے۔ انھوں نے عشق کی مختلف کیفیتوں کو پیش کیا ہے اور بعض نقادوں کے بقول "ہمیں عشقیہ زندگی کی نئی اقدار عطا کی ہیں[2]۔" لیکن میرؔ کے درج ذیل شعر میں عشق کا جو مرتبہ پیش کیا گیا ہے وہ فراقؔ کے یہاں کہیں نظر نہیں آتا:

دور بیٹھا غبار میرؔ اس سے　　　عشق بن یہ ادب نہیں آتا

عشق کی رفعتوں اور صداقتوں کے یہ مرتبے میرؔ کے یہاں جا بجا نظر آتے ہیں۔ یہاں میرؔ اور فراقؔ کا باقاعدہ موازنہ مقصود نہیں ہے صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ جو لہجہ فراقؔ نے سوچ سمجھ کر اختیار

---

[1] انسان اور آدمی۔ محمد حسن عسکری۔ ص ۱۸۵

[2] انسان اور آدمی۔ محمد حسن عسکری۔ ص ۱۸۹

کیا تھا، میرؔ کے یہاں اس کے امکانات کتنے وسیع اور ہمہ گیر ہیں۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ فراقؔ کی شاعری کی اٹھان کا زمانہ وہی ہے جب اشتراکیت کی ہوا زور پکڑ رہی تھی اور سماجی مسائل کو شاعری کا موضوع بنائے جانے کی تعلیم دی جارہی تھی فراقؔ بھی اشتراکیت کی اس ہوا سے متاثر تھے لیکن اپنی غزلیہ شاعری میں وہ محدود معنی کے حامل ان شعروں سے اوپر نہیں اُٹھ سکے:

اس دور میں زندگی بشر کی بیمار کی رات ہو گئی ہے

اکّا دکّا صدائے زنجیر زنداں میں رات ہو گئی ہے

اپنے محبوب موضوع عشق کی بنا پر فراقؔ کے یہاں ہجر و وصال کا مضمون بھی بار بار باندھا گیا ہے اور ہجر کی مناسبت سے ان کے یہاں رات اور گریے کا ذکر بھی بار بار ہوتا رہا ہے:

رات آدھی سے زیادہ گئی تھی سارا عالم سوتا تھا

نام تیرا لے لے کر کوئی درد کا مارا روتا تھا

لیکن فراقؔ گریے سے متعلق اپنے اکہرے اور یک سطحی شعروں میں وہ مفہوم نہیں پیدا کر سکے جو میرؔ نے اپنے اس شعر میں پیدا کر دیا ہے:

کن نیندوں سوتی ہے تو اے چشمِ گریہ ناک

مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

میرؔ کے اس شعر میں شہر، شہرِ وجود بھی ہے اور شہرِ خارج بھی۔ اب شعر کے مفہوم کے لیے شعر میں مضمر ان پہلوؤں پر بھی نظر کیجیے:

۱۔ رونے کی شدت سے اپنا شہرِ وجود ختم ہوا جا رہا ہے یا ہو چکا ہے اور چشمِ گریہ ناک کو اس کی خبر نہیں۔ یہ بے خبری گویا اس چشم کا خوابیدہ ہونا ہے۔

۲۔ عام مفہوم میں چشمِ گریہ ناک شہر میں سیلاب لے آتی ہے اس سے دو اور مفہوم برآمد ہوتے ہیں۔

(۱) شہر (شہر خارج) کو تیرے (چشم گریہ ناک) گریہ نے ویران کر دیا اور تجھ کو خبر نہیں۔

(ب) تو سمجھتی ہے کہ کوئی خارجی آفت شہر کو تباہ کر گئی درحالیکہ یہ کام تیرا تھا۔

۲۔ وہ آنکھ جو شہر کو لٹتے دیکھ کر صرف روتی رہی ہو اس آنکھ کو روتا ہوا نہیں بلکہ سوتا ہوا سمجھنا چاہیے۔

آپ نے دیکھا کہ میر کے یہاں ایک ہی مضمون میں کتنے پہلو موجود ہیں اور یہ پہلو کس طرح معنی کے سلسلوں کو وسیع کرتے چلے جاتے ہیں اور معنی کے انھیں سلسلوں میں کس طرح ایک سماجی مسئلہ اپنی پوری سنگینی کے ساتھ اُبھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ رات کا ذکر بھی فراق کے یہاں بہت ہوا ہے اور اس شاعر نیم شب نے رات کے ضمن میں یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ رات کی کیفیتیں اور رات کی رمزیت جس طرح میرے اشعار میں فضا باندھتی ہے وہ کہیں اور نہ ملے گی۔ آئیے رات سے متعلق فراق کے چند شعر ملاحظہ کریں۔ یہ شعر رات سے متعلق کئی شعروں میں سے چھان پھٹک کر نکالے گئے ہیں:

رات آدھی سے زیادہ گئی تھی سارا عالم سوتا تھا
نام تیرا لے کر کوئی درد کا مارا روتا تھا

پچھلا پہر تھا ہجر کی شب کا جاگتا رب سوتا سنسار
تاروں کی چھاؤں میں کوئی فراق سا موتی پروتا تھا

تم نہیں آئے اور رات رہ گئی راہ دیکھتی
تاروں کی محفلیں بھی آج آنکھیں بچھا کے رہ گئیں

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

اب دورِ آسماں ہے نہ دورِ حیات ہے
اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

ان شعروں میں رات کی فضا تو موجود ہے لیکن رمزیت موجود نہیں ہے۔ ہجر کی ان راتوں کو فراق نے رونے کے لیے وقف کر دیا ہے۔ یہ راتیں اُن کے لیے اہم ہیں اور کبھی کبھی فراق کے لیے وقت کا پیمانہ بھی بن جاتی ہیں۔ لیکن ان راتوں میں اندیشے اور تشویش کی وہ المناکی نہیں ہے جو میر کے سانئے کے اس شعر میں موجود ہے:

رات گزرے گی کس خرابی سے   جی ڈھا جائے ہے سحر سے آہ

رات مصائب، مایوسی، محرومی، زبوں حالی اور زوال کے مفاہیم ادا کرتی ہے اور سحر کے مقابلے میں تمام منفی مظاہر کی علامت ہے۔

میر کے اس شعر میں سحر امید کی علامت ہے اور رات مایوسی اور محرومی کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ یعنی جو وقت امید کا ہے اس وقت ہم افسردہ و آزردہ ہیں اور یہ افسردگی محرومی اور مایوسی کی پیدا کردہ ہے۔ شعر میں آنے والی رات اور گزری ہوئی رات دونوں کا مفہوم پنہاں ہے۔ یعنی گزری ہوئی رات میں ہم اتنے افسردہ رہے ہیں کہ صبح ہوتے ہی آنے والی رات کی افسردگی کے خیال سے ہمارا جی اور افسردہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ایک افسردگی کا تاثر دوسری افسردگی کی شدّت میں اضافہ کرتا ہے۔

فراق کے شعروں کے مقابلے میں رات کی رمزیت میر کے شعر میں اپنے رموز واضح کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس طرح میر کے اسلوب میں جو قوت اور معنویت موجود ہے وہ فراق کے یہاں نہیں ہے درحالیکہ وہ اردو شاعری میں اسی اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ میر کی زبان کو لائق شناخت بنانے والے بعض مخصوص لفظوں مثلاً آوے، ہووے، جاوے، ہو، کبھو، کسو، ہی، سا وغیرہ کے استعمال سے کوئی شاعر اپنی شاعری کو میر کے رنگ میں رنگ تو سکتا ہے لیکن میر کے برابر بہرحال نہیں آسکتا۔ فراق بھی زبانِ میر کے ان خاص خاص لفظوں کو برابر استعمال

کرتے رہے لیکن میر کے برابر نہیں پہنچ سکے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس مقالے میں میر اور فراق کا موازنہ مقصود نہیں ہے لیکن مقالے کے بنیادی نکتوں کی وضاحت کے لیے اس طرح کے ایک دو مرحلوں سے گزرنا ضروری سمجھا گیا تاکہ یہ غلط تاثر ختم ہو کہ فراق ایک نئے لب و لہجے اور ایک نئے طرزِ احساس کے شاعر ہیں جو انھیں میر ہی کی صف میں لے آتا ہے۔

آپنے دونوں شاعروں کے یہاں اس لب و لہجے کی ادائی میں دراکی اور خلاقی کا زبردست فرق دیکھ لیا۔ لیکن فراق اسی لہجے کی وجہ سے شہرت اور مقبولیت کی بلندیوں تک پہنچے اور اس صدی کے اہم ترین شاعر قرار دیے گئے اور ایک وقت وہ بھی آیا جب نئی شاعری کے رجحان ساز شاعر ناصر کاظمی نے فراق کی شاعری کے اسی رنگ سے متأثر ہو کر اپنی غزل کے لیے وہ پیرایہ تلاش کیا جو حزن و ملال کی نئی جہتوں کو نمایاں کرتا ہے۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم ناصر کاظمی کے کلام سے اس طرح کے نمونے پیش کریں ان شاعروں کے نمونے بھی ملاحظہ کر لیجیے جنھوں نے فراق ہی سے اس لہجے کی تحریک حاصل کی اور جو اپنے زمانے میں اسی لہجے کی بنا پر مقبول ہوئے۔ یہ شاعر ہیں خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا اور احمد مشتاق۔

خلیل الرحمٰن اعظمی:

سب سوئے اپنی اپنی چادر میں منھ چھپا کر
اک میری بے کسی ہے جو اب بھی جاگتی ہے

ساری ساری رات جلے ہیں جو اپنی تنہائی میں
اُن کی آگ سے صبح کا سورج اپنا دیا جلاتا ہے

کیا کہیں ہم کہ ازل سے ہی ملی تھی ہم کو
ایسی تنہائی کہ تم سے بھی مداوا نہ ہوا

پوچھیے کیا ان آنکھوں کی اداسی کا سبب
خواب جو دیکھے وہ خوابوں کی حقیقت مانگے

ہنگامۂ حیات سے جانبر نہ ہو سکا
یہ دل عجیب دل ہے کہ پتھر نہ ہو سکا

تیری گلی سے چھٹ کے نہ جائے اماں ملی
اب کے تو میرا گھر بھی مرا گھر نہ ہو سکا

ابنِ انشا:

جب دہر کے غم سے اماں ملی ہم لوگوں نے عشق ایجاد کیا
کبھی شہرِ بتاں میں خراب پھرے کبھی دشتِ جنوں آباد کیا

جی بہلتا ہی نہیں اب کوئی ساعت کوئی پل
رات ڈھلتی ہی نہیں چار پہر سے پہلے

گرم آنسو اور ٹھنڈی آہیں من میں کیا کیا موسم ہیں
اس بگیا کے بھید نہ کھولو سیر کرو خاموش رہو

احمد مشتاق:

کس کی تلاش میں چلے عشق کے خانماں خراب
چشم تمام تیرگی زخم تمام ماہتاب

سر پہ مثالِ آسماں چادرِ غم تنی ہوئی
زیرِ قدم بچھا ہوا حسن کا دشتِ بے سراب

جو امڈے ہیں آنسو تو رو کیوں نہ لیں
چلو بوجھ سر سے اتر جائے گا

جہاں کہ داغ ہے یاں آگے درد رہتا تھا
مگر یہ داغ بھی جاتا دکھائی دیتا ہے

دیدنی ہے شفقِ شامِ الم کا منظر
پھر یہ بجھتے ہوئے پھرے بھی کہاں دیکھو گے

ہوتی ہے شام آنکھ سے آنسو رواں ہوئے
یہ وقت قیدیوں کی رہائی کا وقت ہے

میں اُس آنسو کو روتا ہوں جو مژگاں تک نہیں پہنچا
جو مژگاں تک اگر پہنچا تو دامن پر نہیں آیا

ان شعروں کے اسالیب بدلے ہوئے ہیں لیکن اِن پر ایک ہی طرح کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ معیار اور تنوع کے فرق کے باوجود المیہ عنصر ان تینوں شاعروں کے یہاں مشترک ہے اور یہ سب کے سب فراق ہی کی راہ سے ہو کر آتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس راہ سے نکل آنے کے بعد اِن کے راستے الگ الگ نظر آنے لگتے ہیں۔ اب ناصر کاظمی کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

اندھیری شام کے پردوں میں چھپ کر
کسے روتی ہے چشموں کی روانی

نہ پوچھ آج شبِ ہجر کس قدر ہے اُداس
کہیں کہیں کوئی تارا ہے اور کچھ بھی نہیں

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر
تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

چمک چمک کے رہ گئیں نجوم و گل کی منزلیں
میں درد کی کہانیاں سنا سنا کے رہ گیا

ترے وصال کی امید اشک بن کے بہہ گئی
خوشی کا چاند شام ہی سے جھلملا کے رہ گیا

وہی اداس روز و شب وہی فسوں وہی ہوا
ترے وصال کا زمانہ یاد آ کے رہ گیا

برابر ہے ملنا نہ ملنا ترا
بچھڑنے کا تجھ سے قلق اب کہاں

درد کے جھونکوں نے اب کے دل ہی ٹھنڈا کر دیا
آگ برساتا تھا آگے دیدۂ خونبار بھی

بجھا نہ دیں یہ مسلسل اداسیاں دل کو
وہ بات کر کہ طبیعت کو تازیانہ لگے

دیارِ دل کی رات میں چراغ سا جلا گیا
ملا نہیں تو کیا ہوا وہ شکل تو دکھا گیا

جدائیوں کے زخم دردِ زندگی نے بھر دیے
اسے بھی نیند آ گئی مجھے بھی صبر آ گیا

جو اور کچھ نہیں تو کوئی تازہ درد ہی ملے
میں ایک ہی طرح کی زندگی سے تنگ آ گیا

ناصر کاظمی کے ان شعروں کی حزنیہ فضا میں اسلوب کی جو تازہ کاری نظر آتی ہے اس کی طرف توجہ دلانے کی ضرورت نہیں ہے۔ اسلوب کی اسی تازگی اور ندرت نے ان اشعار کو لہجے کی یکسانی کے باوجود فراق کے اسلوب سے الگ اور منفرد کر دیا ہے اور انھیں فراق کے شعروں سے زیادہ اہم اور پر اثر بنا دیا ہے۔ ان شعروں سے شاعری میں ایک نئے اسلوب کی بنیاد پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اور ہوا بھی ایسا ہی۔ ناصر کاظمی نے نئی لفظیات کے ذریعے اس طرح کی شاعری کو ایک نئے آہنگ سے روشناس کرایا اور آگے چل کر یہی آہنگ نئی شاعری کے امتیازی نقطوں میں سے ایک نقطہ قرار پایا۔

اپنے جوابوں کی جستجو میں یہاں تک پہنچتے پہنچتے میرے معروضات کا خلاصہ یہ ہے کہ نئی شاعری میں نرم اور انفعالی لب و لہجے کی روایت کو آگے بڑھانے کا سہرا فراق ہی کے سر جاتا ہے انھوں نے خود ہی کہا ہے:

"دورِ حاضر کی اردو شاعری میں مزاج اور لہجے کی نرمی کی تحریک کو آگے بڑھانے میں میرا کافی حصہ رہا ہے"۔ [1]

واضح رہے کہ مزاج اور لہجے کی نرمی میرؔ ہی کی بدولت فراقؔ کے حصے میں آئی ہے۔ وہ اپنی بیشتر شاعری میں ہمیں میرؔ کے انداز کی یاد دلاتے رہے۔ اس شاعری میں وہ میرؔ کی سی معنویت تو پیدا نہ کر سکے لیکن انھوں نے میرؔ کے لہجے کی بازیافت کر کے اور اسے خود اپنی شاعری میں برت کر ہماری شاعری کا رُخ ہی بدل دیا۔ اگر وہ اپنے زمانے کے عام لب و لہجے کو روک کر ہمیں اس طرز سے روشناس نہ کراتے تو ممکن ہے کہ نئی شاعری کا وہ آہنگ وجود میں نہ آتا جو ناصر کاظمی کے وسیلے سے فراقؔ کا مرہونِ منت ہے۔ اس طرح فراقؔ نے اس منقطع ہوتی ہوئی روایت کی تجدید کی جو روایتِ میرؔ سے عبارت ہے اور جو اردو شاعری کی روشن ترین روایت ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اپنے عہد میں میرؔ کے انداز کی یاد دلا دینا ہی ان کا تاریخی کارنامہ ہے اور اس کے لیے اردو شاعری کی تاریخ انھیں کبھی فراموش نہ کر سکے گی۔ شاید فراقؔ کو خود بھی اس بات کا احساس تھا اسی لیے بہت پہلے انھوں نے کہا تھا:

فراقؔ شعر وہ پڑھنا اثر میں ڈوبے ہوئے
کہ یاد میرؔ کے انداز کی دلا دینا

---

[1] فراقؔ کی رایوں سے متعلق ڈاکٹر نظیر صدیقی کی مرتبہ فہرست۔ بحوالہ فراقؔ کی شاعری۔ ڈاکٹر افغان اللہ ص ۲۰۶۔

فیض کی شاعری میں صبا کی علامت

سردار جعفری نے فیض کی نظم "صبح آزادی" پر ہیئت پرستی کا الزام عائد کرتے ہوئے اسے استعاروں کا ایک ایسا پردہ قرار دیا جس کے پیچھے نہیں معلوم کہ کون بیٹھا ہوا ہے۔ اس نظم کے پہلے شعر:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

اور آخری مصرعے:

ع چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

کے متعلق انھوں نے فرمایا کہ یہ بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں اور ڈاکٹر ساورکر اور گوڈسے بھی اس لیے کہ آزادی ملنے کے بعد ان کے مقاصد بھی پورے نہیں ہوئے۔

اس نظم کا جائزہ لینے کے بعد سردار جعفری نے اعلان کیا کہ اس میں سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا درد اور اس کا مداوا۔ سردار جعفری اس علامتی نظم سے ایک قطعی مفہوم کا مطالبہ کر رہے تھے اور اس مفہوم کو اخذ کرنے کے لیے نظم میں قطعی حوالوں کی جستجو کر رہے تھے درحالیکہ اس نظم میں ان کا مطلوبہ مفہوم تو موجود ہے لیکن وہ قطعی حوالے موجود نہیں ہیں جن کی مدد سے وہ اس مفہوم تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ شاید علامت کے اس بنیادی نکتے پر ان کی نگاہ نہیں تھی کہ علامت ایک قطعی مفہوم کا غیر قطعی حوالہ

ہوتی ہے۔ علامت کے اسی وصف کی بنا پر مسلم لیگی لیڈر، ڈاکٹر ساورکر اور گوڈسے اِس نظم سے اپنے اپنے مفاہیم نکالنے میں حق بجانب ہیں یہ ممکن ہے کہ "داغ داغ اجالا" اور "شب گزیدہ سحر" کے پیرائے میں فیض نے اس نظم میں وہی مفہوم ادا کیا ہو جس کا سردار جعفری مطالبہ کر رہے ہیں لیکن اس نظم کی علامتوں نے اسے بیک وقت کئی مفاہیم کا حامل بنا دیا ہے اور اس کے معنوی امکانات کو دسیع تر کر دیا ہے۔ معنوی امکانات کی یہی وسعت فیض کی شاعری کی خصوصیت ہے۔

فیض نے اپنی شاعری کے لیے جو علامتی پیرایہ منتخب کیا ہے اس کی بیشتر علامتیں کلاسیکی علامتیں ہیں۔ ان علامتوں میں میر نے بھی گفتگو کی، سودا، درد اور مصحفی نے بھی اور آتش و غالب نے بھی۔ دیکھا جائے تو یہ ہماری کلاسیکی شاعری کی مستعمل علامتیں ہیں اور کلاسیکی شاعری میں ان علامتوں کے مفاہیم بڑی حد تک متعین ہو چکے ہیں۔ ساقی و میخانہ اور چمن و قفس وغیرہ کے تمام تلازمات و متعلقات ہماری پرانی شاعری میں موجود ہیں اور ان میں سے ہر تلازمے اور تعلیقے کی معنویت ہم پر ظاہر ہو چکی ہے۔ فیض نے بھی انھیں علامتوں کے پردے میں گفتگو کی ہے اور یوں بظاہر وہ ان علامتوں کے متعینہ مفاہیم کی تجدید کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ فیض کی شاعری کے بغور مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پرانی علامتوں میں پرانے مفاہیم ادا کرنے کے بجائے نئے مفاہیم کی جستجو کر رہے ہیں۔ مستعمل علامتوں کے متعینہ مفاہیم کو بدل کر ان میں نئے مفاہیم رکھ دینے کا کام بہت آسان نہ تھا لیکن فیض نے اپنی شاعرانہ بصیرت سے کام لے کر اسے آسان کر دکھایا اور اب فیض کی ان علامتوں میں نئے مفاہیم دور ہی سے روشن ہوتے ہوئے نظر آنے لگتے ہیں۔

صبا بھی کلامِ فیض میں ایک ایسی ہی علامت ہے۔ فیض کے یہاں صبا کا سفر "دستِ صبا" سے شروع ہوتا ہے اور یہ اپنی آخری منزل "مرے دل مرے مسافر" تک موجود رہتی ہے۔ کہیں اس کی رفتار تیز ہو جاتی ہے کہیں سست اور کہیں پر یہ تھم بھی جاتی ہے۔

صبا فیض کی محبوب علامت ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مجموعے کا عنوان ہی "دستِ صبا"

کی سی خوبصورت ترکیب پر رکھا اور اسے حافظ کے اس شعر سے متصف کیا۔

نفسِ بادِ صبا مشک فشاں خواہد شد
عالمِ پیر دگر بار، جواں خواہد شد

پھر انھوں نے "زنداں نامہ" کے لیے سودا کے اس شعر کو سرنامۂ سخن قرار دیا:

اے ساکنانِ کنجِ قفس صبح کو صبا
سنتی ہی جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو

اس طرح صبا سے فیض کو ایک خاص ربط ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ فیض کے پیکروں میں حواسِ خمسہ کی تین حِسیں بہت نمایاں نظر آتی ہیں۔ باصرہ، لامسہ اور شامّہ۔ اور صبا ان میں سے دو حسوں یعنی لامسہ اور شامّہ کو متحرک کرتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

یہ خوں کی مہک ہے کہ لبِ یار کی خوشبو،
کس راہ کی جانب سے صبا آتی ہے دیکھو

شاید قریب پہنچی صبحِ وصالِ ہمدم
موجِ صبا لیے ہے خوشبوئے خوش کناراں

اس سے پہلے کہ کلاسیکی شاعری میں صبا کے مفہوم کا جائزہ لیا جائے، ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم صبا، صرصر، سموم اور نسیم کا باہمی فرق معلوم کرتے چلیں۔ اس طرح صبا کی معنویت زیادہ واضح ہو جائے گی۔ ہوا عناصرِ اربعہ کا ایک جز ہے۔ ع آتش و آب و خاک و بادؔ اور صبا، صرصر، سموم اور نسیم اسی ہوا کے اقسام ہیں۔ اور ان میں سے ہر ایک کا دائرۂ کار مختلف ہے۔ مثلاً نسیم چمن تک محدود ہے اور چمن سے باہر اس کا ذکر کم کم ملتا ہے:

اِس چمن میں دیکھیے کیوں کر بسر ہو اے نسیم
ہے مزاجِ نکہتِ گُل شوخ اور ہم بے دماغ

لے پہنچنا تو صحنِ چمن تک ہمیں نسیم
آمادۂ سفر ہیں برنگِ غبارِ ہم   قائم

صرصر اور سموم کا چمن میں گزر نہیں ہے اور صبا کا علاقہ بہت وسیع ہے۔ وہ گلشن میں بھی چکر لگاتی ہے:

چوں صبا بیہودہ سرگرداں ایں گلشن مباش
من چہ گل چیدم کہ عمرِ باغبانی کردہ ام   لاادری

اور گلشن کے باہر بھی گشت کرتی ہے:

یک قلم شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گُل نا آشنا   غالب

صبا بہ لطف بگو آں غزالِ رعنا را
کہ سر بکوہ و بیاباں تو دادہ ای مارا   حافظ

اس طرح صبا، صرصر، سموم اور نسیم کے مقابلے میں ہمہ جہت اور ہمہ داں ہے۔ اور باغ کے اندر اور باغ کے باہر رہنے کی بنا پر یہ صبا باغ اور بیرونِ باغ کے درمیان ایک رابطے کی علامت بن جاتی ہے۔

اب آیئے دیکھیں کہ ہماری روایتی شاعری میں اس صبا کا کیا مفہوم ہے اور اسے کس کس شاعر نے کس کس طرح استعمال کیا ہے۔

دی آگ رنگِ گُل نے واں اے صبا چمن کو   یاں ہم جلے قفس میں سُن حال آشیاں کا

آئی اگر بہار تو اب ہم کو کیا صبا
ہم سے تو آشیاں بھی گیا اور چمن گیا   میر

اے ساکنانِ کنجِ قفس صبح کو صبا   سنتی ہی جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو   سودا

مجھ پر بھی تو یہ عقدہ تو کھول صبا بارے
زلفوں نے کسے بھیجا یہ نامۂ پیچیدہ　　　　درد

کھٹکا صبا کے پاؤں کا سُن کر برنگِ بو
آغوشِ گُل میں ہوتے تھے نِت بیقرار ہم　　　　قائم

احوال پریشاں ہے گلستاں میں صبا کا
کیوں ہاتھ گیا گُل کے گریباں میں صبا کا　　　　مصحفی

بُنیادی مفہوم کے لحاظ سے صبا ان اشعار میں چمن اور قفس کے درمیان پیغام رسانی کا وسیلہ ہے لیکن اس بنیادی مفہوم میں بہت سے جزوی اور ضمنی مفاہیم بھی موجود ہیں اور یہی مفاہیم توجّہ طلب ہیں۔

ان جزوی اور ضمنی مفاہیم میں صبا ایک تعمیری قوت بھی ہے اور ایک تخریبی عنصر بھی۔ وہ چمن میں پھولوں کو کِھلاتی ہے اور جب یہ پھول پوری طرح کِھل جاتے ہیں تو ان کی شگفتگی کا حال قفس میں جاکر اسیروں کو سناتی ہے اور اس طرح ان کے دِل جلانے کا کام بھی کرتی ہے۔ اس طرح ان اشعار میں صبا کے مضمرات مفاہیم کی مختلف جہتوں کی طرف ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔

فیضؔ کے یہاں صبا شاعر کی ہمدم و ہمراز ہے اور کلاسیکی شاعری کی طرح یہاں بھی بظاہر پیغام رسانی کا کام انجام دے رہی ہے:

جب صبا ایک پل چلی ہے	لاکھ پیغام ہو گئے ہیں
آج شب جس دم گزر ہو شہر یاراں کی طرف	جا کے کہنا اے صبا بعد از سلامِ دوستی

لیکن اس پیغام رسانی کے پردے میں صبا کی دوسری معنویتیں بھی ہیں۔ اب آیئے کلامِ فیضؔ میں صبا کی ان معنویتوں کا جائزہ لیا جائے اور دیکھا جائے کہ ان معنویتوں کے لیے صبا کا پیرایہ

کہاں تک مناسب ہے۔ لیکن پہلے اُن کے مختلف مجموعوں میں صبا سے متعلق اشعار کو ایک بار پڑھ لیا جائے :

چمن پہ غارتِ گل چیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن
تو چشمِ صبح میں آنسو اُبھرنے لگتے ہیں

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

یُوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں صبا
پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں

اہلِ قفس کی صبحِ چمن میں کھُلے گی آنکھ
بادِ صبا سے عہدہ و پیماں ہوئے تو ہیں

شاید قریب پہنچی صبحِ وصال ہمدم
موجِ صبا لیے ہے خوشبوئے خوش کناراں 'دستِ صبا'

آخرِ شب کے ہم سفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا صبح کدھر نکل گئی

قفس اُداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو
کہیں تو بہرِ خدا آج ذکرِ یار چلے 'زنداں نامہ'

یہ خوں کی مہک ہے کہ لبِ یار کی خوشبو
کس راہ کی جانب سے صبا آتی ہے دیکھو 'دستِ تہِ سنگ'

دیکھو تو کدھر آج رخِ بادِ صبا ہے — کس رہ سے پیام آیا ہے زندانِ دل کا 'شامِ شہرِ یاراں'

پھر صبا سایۂ شاخِ گُل کے تلے کوئی قصّہ سُناتی رہی رات بھر

جس ادا سے کوئی آیا تھا کبھی اوّلِ صبح

اُسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب

نہ وہ رنگ فصلِ بہار کا نہ روش وہ ابرِ بہار کی

جس اَدا سے یار تھے آشنا وہ مزاجِ بادِ صبا گیا 'مرے دل مرے مُسافر'

میر و سودا کی طرح فیضؔ نے بھی صبا کو چمن اور قفس کے دَرمیان ایک مستقل رابطے کی علامت بنایا ہے۔ چمن پہ جب کوئی تباہی آتی ہے تو یہ صبا قفس سے بے قرار گزرتی ہے اور اسیروں کو طرح طرح کے اندیشوں میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس صبا سے جب غربت نصیب ذکرِ وطن کرتے ہیں تو صبح کی آنکھ میں آنسو اُبھرنے لگتے ہیں اور جب یہ صبا درِ زنداں پہ آکر دستک دیتی ہے تو صبح قریب معلوم ہونے لگتی ہے۔ یہ صبا آخرِ شب کی ہم سفر ہے اور قفس میں اسی سے ذکرِ یار کر کے اسیر اپنا دل بہلا لیا کرتے ہیں۔ یہ خوں کی مہک بھی ہم تک پہنچاتی ہے اور لبِ یار کی خوشبو بھی۔ اور سایۂ شاخِ گُل کے تلے یہی صبا رات بھر کوئی قصہ سناتی رہتی ہے۔

صبا کے عمل کی یکسانی کی بنا پر یہ مضامین پُرانی شاعری کے مضامین سے بہت مختلف نہیں معلوم ہوتے اور بظاہر ایسا لگتا ہے کہ فیضؔ صبا سے یاد اور تصوّر کی باز آفرینی کا کام لے رہے ہیں لیکن اگر ان شعروں کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فیضؔ نے اپنے منفرد اسلوب کے ذریعہ اِن شعروں کے ظاہری مفاہیم میں مختلف معنوی تاثرات پیدا کیے ہیں مثلاً :

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دستک دی

سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

صبا نے درِ زنداں پر دستک دی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اب سحر قریب ہے لیکن شعر میں 'پھر' کے لفظ پر غور کیجئے۔ یعنی صبا اس سے پہلے بھی درِ زنداں پر دستک دے

چکی ہے لیکن سحر نمودار نہیں ہوئی۔ گویا صبا کا دستک دینا محض ایک بہلاوا ہے اور ہمیں اسی بہلاوے کے ذریعے زنداں میں گزر کرنا ہے۔

ایک اور شعر:

اہلِ قفس کی صبحِ چمن میں کھلے گی آنکھ
بادِ صبا سے وعدہ و پیماں ہوئے تو ہیں

یہاں پہلے مصرعے میں ایک یقین کا اظہار کیا گیا ہے کہ قفس والوں کی صبح اب چمن میں ہوگی لیکن مصرعۂ ثانی کی ردیف 'ہوئے تو ہیں' نے اس یقین کو بے یقینی کی کیفیت میں بدل دیا ہے۔ اس لیے کہ شاعر کو قولِ صبا پر یقین کامل نہیں ہے۔ صبا وعدہ شکنی بھی کر سکتی ہے۔ فیضؔ نے صبا کے بنیادی مفہوم میں یہ بدلتے ہوئے معنوی تاثرات اپنے مخصوص اور منفرد اسلوب سے پیدا کیے ہیں اور اس طرح فیضؔ کے یہاں صبا کا روایتی مفہوم بہت حد تک بدل گیا ہے۔

اب اِن اشعار میں صبا کی علامتی معنویت ملاحظہ کیجیے:

چمن پہ غارتِ گُل چیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

چمن غلام ملک ہندستان کی علامت ہے۔ قفس وہ مقام ہے جہاں آزادی کا مطالبہ کرنے والوں کو اسیر کر دیا گیا ہے۔ صبا اُن بیرونی رابطوں کی علامت ہے جو کسی نہ کسی طرح اسیروں کو باہر کی خبر دیتے رہتے ہیں مثلاً اخبار۔ سب جانتے ہیں کہ اس زمانے میں خبروں پر حکومت کی نگاہ تھی اور کہنے والی بات بین السطور میں کہی جاتی تھی تاکہ خبروں کے متن کی گرفت نہ کی جا سکے۔ آج ان خبروں کے لب و لہجہ میں ایک اضطراب آمیز کیفیت ہے جس سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ باہر بہت کچھ ہوا ہے لیکن صاف صاف یہ نہیں معلوم ہوتا کہ کیا ہوا ہے۔

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

اہلِ قفس کی صبحِ چمن میں کھُلے گی آنکھ
بادِ صبا سے عہدہ و پیماں ہوئے تو ہیں

دونوں شعروں میں مفہوم اس اعتبار سے یکساں ہے کہ پہلے شعر میں سحر کے قریب ہونے اور دوسرے شعر میں صبحِ چمن میں آنکھ کھلنے کی بات کہی گئی ہے۔ سحر اور صبحِ چمن آزادی کی علامت ہیں۔ صبا کا درِ زنداں پر دستک دینا اور بادِ صبا سے عہد و پیماں کا ہونا انگریزوں کے وہ حیلہ گرانہ وعدے ہیں جو اسیروں کی بڑھتی ہوئی بے چینی کو دبانے کے لیے کیے جارہے ہیں۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ اسیر وہی ہوئے ہیں جنھیں آزادی کی سب سے زیادہ فکر ہے اور ان کا بڑھتا ہوا اضطراب دیوارِ زنداں کو توڑ بھی سکتا ہے لہٰذا انھیں خاموش کرنے کے لیے کسی نہ کسی بہانے کی ضرورت ہے۔ شاعر اس بہانے کو سمجھ رہا ہے اور اسی لیے ان شعروں کے خوبصورت پیرائے میں اس کا پردہ چاک کر رہا ہے۔

اس طرح فیض نے دوسری علامتوں کی طرح صبا میں بھی نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ چمن اور قفس فیض کی بنیادی علامتیں ہیں۔ صبا ان علامتوں کے درمیان ایک رابطہ ہے۔ اگر فیض اس رابطے کو نظر انداز کر دیتے تو چمن اور قفس کی مختلف حالتوں اور کیفیتوں سے ہمیں کیسے روشناس کراتے اس لیے انھوں نے اس رابطے کو اہم جانا اور ہم نے اس رابطے کے ذریعے اُن معنوی دنیاؤں کو جانا جو لامحدود امکانات کی حامل ہیں۔ چمن قفس اور صبا کا پیرایہ فیض کی شاعری کا اہم ترین پیرایہ ہے۔ اس پیرائے کو فیض نے ایجاد ہی قفس میں کیا تھا اور پھر یہ اُس زمانے کا مقبولِ عام پیرایہ بن گیا درحالیکہ دوسروں کے یہاں اس پیرائے میں فیض کا سا آہنگ پیدا نہ ہو سکا۔

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد   فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

غزل کا نیا علامتی نظام

(زیرِ تصنیف کتاب کا ایک باب)

نئی اردو غزل چالیس برس پورے کر چکی ہے۔ اس عرصے میں اس غزل پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور اس کے موضوعات و اسالیب کی تشریح طرح طرح سے کی جا چکی ہے۔ اس غزل کے نئے نظام کے وجود میں آنے اور اس کے قائم ہونے کے لیے چالیس برس کا عرصہ بہت زیادہ ہے۔ اتنا طویل زمانہ گزر جانے کے بعد اس صنفِ سخن کی بدلی ہوئی شکل کا از سرِ نو جائزہ لے کر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا نئی اردو غزل کا علامتی نظام واقعی وجود میں آ چکا ہے؟ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے غزل کے روایتی نظام کا جائزہ لیا جائے۔ اور یہ معلوم کیا جائے کہ غزل کا پرانا نظام کس طرح وجود میں آیا اور اس نے مستحکم علامتی نظام کی شکل کیونکر اختیار کی۔ یہ مختصر جائزہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس کے ذریعے ہم یہ معلوم کر سکیں گے کہ کسی دور کے خاص خاص رجحانات کی نمائندگی کرنے والا علامتی نظام تبدیلیوں کے کن کن مراحل سے گزر کر وجود میں آتا ہے اور اسے استحکام حاصل کرنے کے لیے کس طرح علامتوں اور تلازموں کی تشکیل کرنا پڑتی ہے۔ کس طرح یہ نئے اور نامانوس تلازمے معنوی تلازموں کی شکل اختیار کرتے ہیں اور کس طرح ان علامتوں اور تلازموں پر مشتمل ایک باقاعدہ شعری نظام وجود میں آتا ہے۔ یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس طرح کے جائزے میں، جیسا کہ ہمارے موضوع سے ظاہر ہے، ہم نئی غزل کے علامتی نظام ہی سے

سروکار رکھیں گے۔ یعنی ہم صرف یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ نئی غزل کے نئے نظام میں کن کن نئی اور پرانی علامتوں کا استعمال ہوا ہے اور جن علامتوں کا استعمال ہوا ہے کیا ان کے ذریعے اس غزل نے اپنا کوئی علامتی نظام قائم کیا ہے؟

یہ تو ہمیں معلوم ہی ہے کہ اردو غزل کا علامتی نظام ایک زمانے تک فارسی نظام کا تابع رہا لیکن سبکِ ہندی کی نمائندگی کرنے والے ہند۔ فارسی شاعروں کے انفرادی اور خلاقانہ تجربوں کی وجہ سے اردو کا علامتی نظام فارسی کے علامتی نظام سے بہت مختلف ہوگیا۔ ہند۔ فارسی شعرا کے اس نئے سبک (سبکِ ہندی) نے اردو شاعری کے لیے ایک نئے اسلوب کی بنا ڈالی۔ اس نئے سبک سے متعلق یہ چند شعر ملاحظہ کیجیے:

این سینہ حبس این نفسِ نیلگوں بس است
شد مشتِ خاک خرمن آتش کنوں بس است

این دشت را سموم نسیم است و شعلہ آب
ای سبزۂ امید دمیدن ز بہرِ چیست

برگے ز بوستانِ خرابی بچیدہ اند
جمعی کہ مایہ گسترِ تعمیر می شود

تشنہ ام رطلِ گراں خواہم گزید
آتش آتش نشاں خواہم گزید

مدعی باز ملول است بلائی دارد
در کفِ آئینہ اندیشہ نمائی دارد

ترسم کہ رفتہ رفتہ شود برقِ خانہ سوز
ایں شمعِ دل فروز کہ در خانۂ من است — فیضی

کہ ایں شعلہ روشن می کند کاشانہ ام امشب
کہ مورے رانمی بینم کہ بال و پر نمی سازد — نظیری

اس سبکِ ہندی اور اس کی نئی نئی ترکیبوں نے لب و لہجے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ علامتی سطح پر شاعری کو نئی معنویت کا حامل بنا دیا۔ فارسی شعرا میں شمع و پروانہ اور گل و بلبل وغیرہ سب سے پہلے سعدی کے کلام میں علامتی اور تلازماتی حیثیت اختیار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں گویا سعدی ان الفاظ کو اکہرے مفہوم کے بجائے کسی دوسرے مفہوم کی ترجمانی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ سعدی سے قبل کے شعرا کے کلام میں یہ الفاظ بیشتر اپنے اصل اور یک سطحی مفہوم ہی میں استعمال ہوئے ہیں۔ سعدی نے ان الفاظ کو اصل مفہوم کے دائرے سے باہر نکال کر انھیں علامتی اور تلازماتی شکل عطا کی۔ درج بالا اشعار سعدی کے اسی نظام کی توسیع ہیں۔ سعدی کے بعد ہند۔ ایرانی شعرا نے غزل کے اسلوب میں نئے نئے تجربے کیے اور سعدی کے بنا کردہ شعری نظام کی نہ صرف توسیع کی بلکہ اسے معنی خیزی اور مضمون آفرینی کی اعلیٰ سطح تک پہنچا دیا۔ عرفی، نظیری، کلیم، اور صائب وغیرہ نے فارسی شاعری کی معنوی سطح کو بلند کیا اور بیدل نے اپنے پیچیدہ استعاراتی اسلوب سے

اس کی علامتی حیثیت کو مستحکم کر دیا۔ بیدل ہندستان کے پہلے فارسی شاعر ہیں جن کے یہاں نئی اور نجی علامتیں نظر آتی ہیں درحالیکہ بہت سی علامتیں بیدل کی شاعری میں تصوف کے وسیلے سے آئیں لیکن وہ عام موضوعات پر بھی منطبق ہوتی ہیں۔ بیدل نے نئی نئی علامتوں اور استعاروں سے علامت کے آفاقی نظام کی تشکیل کی۔ یہ نظام ماقبل کے شعری نظام سے بہت مختلف ہے۔ مثلاً بیدل نے آئینہ اور اس کے تلازمات سے بے شمار نئے علامتی مفاہیم پیدا کیے اور غالباً جوہر آئینہ کی ترکیب سب سے پہلے اور سب سے زیادہ بیدل ہی نے استعمال کی ہے۔ بیدل کے کلام میں ہر دوسرے تیسرے شعر میں آئینہ نظر آتا ہے۔ بیدل سے قبل بالخصوص صوفی مشرب شعرا کے یہاں آئینہ محض صوفیانہ موضوعات و معانی کی نمائندگی کرتا ہے لیکن بیدل نے آئینے کے تمام صفات کا بیان کیا۔

آئینے کے بعد بیدل کے یہاں طاؤس اور حباب کی علامتیں سب سے زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔ طاؤس بیدل کی جمالیاتی علامت ہے۔ بیدل نے اس علامت سے ظاہری اور باطنی حسن و جمال کے بہت سے پہلو اجاگر کیے ہیں۔ آئینے کی طرح بیدل نے حباب سے بھی نئے نئے مفاہیم پیدا کیے۔ سطح آب پر حباب کی ہیئت اور اس کے عمل کی بیدل نے اپنے اشعار میں جو علامتی توضیح کی ہے وہ مادی اور مابعد الطبیعیاتی مسائل کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے۔ یہاں بیدل کی شاعری پر تفصیلی بحث کرنا مقصود نہیں ہے بلکہ ان کے اس علامتی اور پیچیدہ اسلوب کی طرف اشارہ کرنا ہے جس سے مابعد کے شعرا بالخصوص غالب متاثر نظر آتے ہیں اور جو اردو شاعری کے نئے علامتی نظام کا نقطۂ آغاز بھی ہے۔ اب بیدل کی تینوں متذکرہ علامتوں پر مشتمل یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

خواہی نفس شمار کن و خواہ گرہ دہم
چیزی نمودہ ایم در آئینۂ حباب

جہاں بہ شہرتِ اقبال پوچ می بالد
تو ہم بہ گنبدِ گردوں رساں پیامِ حباب

اور آئینے سے متعلق بیدلؔ کے یہ دو شعر دیکھیے:

آئینہ نقش بندِ طلسمِ خیال نیست
تصویرِ خود بہ لوحِ دگر می کشیم ما

بیدل بجرمِ آں کہ چوں آئینہ سادہ ایم
خاکسترِ زمانہ بسر می کشیم ما

ہر چند کہ فارسی کی مستعار علامتیں بہت زمانے تک متعین اور مخصوص مفاہیم میں استعمال ہوتی رہیں لیکن بیدلؔ اور دوسرے ہندستانی شعرا ان متعین مفاہیم میں توسیع کرتے رہے اور ان علامتوں میں مختلف معنوی جہات پیدا ہوتی رہیں مستعار علامتوں کے نئے تلازمات و مناسبات کی ایجاد نے مخصوص مفاہیم کے مضمرات اور جزئیات کو بھی قدرے تبدیل کر دیا۔ دکن ہی میں ان تلازمات میں تبدیلی ہونا شروع ہو گئی تھی اور باغ کے تلازموں میں رشتۂ رگِ گل اور رشتۂ موجِ گل وغیرہ نسبتاً نئے تلازمے استعمال ہونے لگے تھے۔ لیکن دکنی شاعری میں یہ تبدیلی بہت نمایاں طور پر نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ابتدائی اردو شعرا نے مقامی روایت کی عکاسی کے لیے فارسی کے ساتھ ساتھ ہندستانی علامتیں بھی استعمال کرنا شروع کر دیں۔ ان علامتوں نے مفاہیم کے پس منظر کو بڑی حد تک

یا۔ اردو غزل میں ہندستانی فضا کی نمائندگی واضح طور پر نظر آنے لگی اور صاف ہونے لگا کہ مفاہیم کے اعتبار سے ہندستانی علامتیں فارسی علامتوں سے پُر قوت ہیں۔ لیکن اس سے قبل کہ ان علامتوں پر مشتمل ایک طاقت ور علامتی وجود میں آتا، شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہو گیا اور اردو شاعری کے حقیقی رد علامتی نظام کی تشکیل ممکن نہ ہو سکی۔

شمالی ہند میں موضوعات و اسالیب میں تبدیلیوں کی وجہ سے اردو غزل کا نظام فارسی سے اور زیادہ مختلف ہو گیا۔ اب جزئیات اور مضمرات کے وسیع ہونے لگے۔ لہو، شہر اور طاؤس وغیرہ نے علامتی حیثیت اختیار دشت، بیاباں اور آئینے کے بعض متعلقات اردو شعرا کے یہاں زیادہ ہونے لگے۔ ان علامتوں کو ذیل کے شعروں میں ملاحظہ کیجیے:

مدّت ہوئی گھٹ گھٹ کے ہیں شہر میں مرتے
واقف نہ ہوا کوئی اس اسرار سے اب تک — میرؔ

کن نیندوں سوتی ہو تو اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا — میرؔ

اب شہر ہر طرف سے میدان ہو گیا ہے
پھیلا تھا اس طرح کا کا ہے کو یاں خرابا — میرؔ

آشفتہ جا بجا جو پھرے ہو تو دشت میں
جا کہ نہیں ہے شہر میں تجھ کو مگر کہیں — میرؔ

خرمنِ گل سے لگیں ہیں دور سے کوڑوں کے ڈھیر
لوہو رونے سے ہمارے رنگ اک گلخن پہ ہے — میرؔ

آئینہ اور دشت: ہیں تیرے آئینے کی تمثال ہم نہ پوچھو
اس دشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا — میرؔ

آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا
چہرۂ شاہدِ مقصود عیاں ہے کہ جو تھا — آتشؔ

اے جنوں رکھیو بیاباں کو سواری تیار
آج کل چلنے کو ہے بادِ بہاری تیار — آتشؔ

صیاد بھی زخمی بھی اسے باندھیں گے دونوں
جو رم ہے غنیمت ہے فراغِ پرِ طاؤس — آتشؔ

غالب نے مستعمل علامتوں کے جدید تلازمات و متعلقات ایجاد کر کے انھیں بالکل نئی معنویت کا حامل بنا دیا۔ اردو شاعری کا تنقیدی جائزہ بتاتا ہے کہ میرؔ سے لے کر ذوقؔ تک علامت کے تصور میں کوئی بڑا تغیر رونما نہیں ہوا۔ اس دور کے شعرا محض فارسی روایت کی توسیع کرتے رہے اور توسیع کا یہ عمل مفاہیم میں جزوی تنوعات پیدا کرتا رہا۔ مستعمل علامتوں میں نئی سمتوں اور جہتوں کے نکالنے اور مختلف علامتوں میں کثرتِ تکرار کے باوجود نہ صرف ان علامتوں کے بنیادی مفاہیم

میں کوئی تبدیلی ہوئی اور نہ ذاتی اور نئی علامتیں وجود میں آئیں۔

علامت نگاری کے نقطۂ نظر سے غالبؔ اردو کے اہم اور نمائندہ شاعر ہیں۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ اردو شعرا میں معنوی اور اسلوبیاتی اعتبار سے غالب ہی سب سے زیادہ بیدل سے متاثر ہیں۔ بیدلؔ کے اسلوب کی پیچیدگی ان کی پوری شاعری پر حاوی نظر آتی ہے۔ اس پیچیدگی کا ایک نمونہ فارسی کے ان اشعار میں دیکھیے:

رہروِ تفتۂ در رفتہ بہ آہم غالبؔ
توشۂ برلب جو ماندہ نشان است مرا

دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری
در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری

سرابے کہ رخشند بر ویرانہ خوش تر
ز چشمے کہ پیرایۂ نم نہ دارد

آوخ کہ بہ چمن جستم و گردوں عوض گل
در دامنِ من ریختہ پائے طلبم را

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی مناسبت سے یہاں بعض ان باتوں کو دہرایا جائے جو میں نے غالبؔ کے علامتی نظام کے ضمن میں اپنے ایک طویل مضمون مطبوعہ شب خون شمارہ میں تعارف کے طور پر کہی تھیں:

مفاہیم میں جزوی تبدیلیوں کے باوجود ہمارا علامتی نظام غالب سے پہلے تک ایک ہی روش پر قائم رہا۔ لیکن مجموعی طور پر اس یکسانی کے عمل میں بھی علامت کا ایک نیا تصور بتدریج تشکیل پا رہا تھا۔ بعض شعرا کے یہاں مخصوص علامتوں کے بار بار استعمال سے پتہ چلتا ہے کہ ان علامتوں کی سابقہ معنویت کو بدلنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کوششوں کے باوجود یہ شعرا علامتوں کی بنیادی معنویت میں کوئی تبدیلی نہیں کر سکے یہی نہیں بلکہ نجی اور نئی علامتیں بھی وجود میں نہ آسکیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کے پیش رو شعرا ایک مانوس اور غیر مبہم زبان استعمال کر رہے تھے جو پیچ دار ہونے کے باوجود اپنے سامعین کے لیے انوکھی اور اجنبی نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعرا کے علائم کے مضمرات تک پہنچنے اور مفاہیم کے اخذ کرنے میں کوئی خاص دشواری نہیں ہوتی لیکن غالب نے اپنے اظہارات کے لیے گویا ایک نئی زبان کی تشکیل کی۔ یہ نئی زبان ہی غالب کو پیش رو اور ہم عصر شعرا سے الگ کرتی ہے۔ یہ نئی زبان دراصل لفظ و معنی کے کامل ادغام سے وجود میں آئی ہے اور کسی بھی سطح پر غالب کے یہاں یہ دونوں (لفظ و معنی) ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوتے۔ اس طرح غالب نے ایک منفرد زبان کے ساتھ ساتھ ایک متحرک اسلوب کی تشکیل کی یہی وجہ ہے کہ جتنی متحرک معنویت غالب کے یہاں موجود ہے اتنی کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں۔ اپنے اسی مخصوص اسلوب کی وجہ سے غالب کی شاعری اپنے عہد میں مہمل قرار دی گئی درحالیکہ ان کے بیشتر موضوعات جانے پہچانے تھے سامنے کے موضوعات بھی غالب کے یہاں زبان کے داخلی روابط کی وجہ سے اتنے عمومی نہیں معلوم ہوتے جتنے دوسرے شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں۔ غالب کے یہاں شعر کے ظاہری مفہوم کے بھی پیچیدہ ہونے کی وجہ زبان کا یہی طلسم ہے۔ اس طرح غالب کی علامتیں غالب کے موضوعاتی اسلوب کی ندرت کی وجہ سے خود بھی نادر معلوم ہونے لگتی ہیں درحالیکہ

ان میں سے اکثر اُردو شاعری میں پہلے سے مستعمل تھیں۔ غالب کی شاعری کے سرسری مطالعے سے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ یہاں ایک نئے علامتی نظام کی تشکیل ہو رہی ہے۔ مستعمل علامتوں مثلاً دشت، آئینہ، شراب، اور شمع وغیرہ کے نئے نئے تلازموں نے غالب کے یہاں ان علامتوں کی بنیادی معنویت کو یکسر بدل دیا ہے۔ بعض علامتوں کی کثرتِ تکرار نے جہاں غالب کے یہاں ان کی انفرادیت کو واضح کیا ہے وہاں ان علامتوں کے مفاہیم کو وسیع تر کر دیا ہے۔ مفاہیم کے ضمنی پہلوؤں سے قطع نظر علامتی مضمرات کا دائرہ جتنا غالب کے یہاں وسیع نظر آتا ہے اتنا کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں۔ مضمرات کی یہ وسعت بھی لفظ و معنی کے کامل ادغام کا نتیجہ ہے۔

غالب کے بعد اس علامتی نظام کی توسیع ممکن نہ ہوئی۔ اس لیے کہ اب شاعری میں وضاحت اور صراحت پر زور دیا جانے لگا۔ حالی اور آزاد وغیرہ نے غیر استعاراتی اور غیر علامتی شاعری کا مطالبہ کیا۔ چنانچہ اشاراتی پیرائے ہماری شاعری سے غائب ہونے لگے لیکن اسی دور میں اقبال نے پھر علامتی اظہار کی طرف توجہ کی اور اپنی غیر غزلیہ شاعری کے لیے بعض نئی علامتوں مثلاً ابلیس، شاہین، مردِ مومن اور لالہ وغیرہ کی تخلیق کی لیکن ان علامتوں کو غزل میں قبولِ عام کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی اور اقبال کے بعد دوسرے شعرا انھیں رائج نہ کر سکے۔ اقبال کی علامتوں کے رائج نہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ جو موضوعات اقبال کی علامتوں سے وابستہ تھے وہ ہماری شاعری کا جز نہیں بن سکتے تھے۔ عشق، عقل اور انسانِ کامل وغیرہ کا اقبال کی طرح ہماری شاعری کا موضوع نہیں تھا۔

اقبال کے بعد فیض نے پُرانی علامتوں میں نئے مفاہیم کی جستجو کی اور پُرانی علامتوں کی معنویت کو بہت بدل دیا۔ فیض کا علامتی نظام ہر چند کہ میر و سودا کا سا علامتی

نظام ہے لیکن مفاہیم کے اعتبار سے یہ پرانا نظام تازہ معلوم ہوتا ہے۔ فیض کے یہاں چمن، قفس، ساقی، محتسب اور بوالہوس وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمات نئے مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں اور معاصر صورتحال پر پوری طرح منطبق ہوتے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

وہ رنگ ہے امسال گلستاں کی فضا کا
اوجھل ہوئی دیوارِ قفس حدِ نظر سے

قفس ہے بس میں تمھارے، تمھارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

یوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں صبا
پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں

اہلِ چمن کی صبحِ قفس میں کھلے گی آنکھ
بادِ صبا سے وعدہ و پیماں ہوئے تو ہیں

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

شاید قریب پہنچی صبحِ وصال ہمدم
موجِ صبا لیے ہے خوشبوئے خوش کناراں

آخرِ شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی

لاکھ پیغام ہو گئے ہیں
جب صبا ایک پل چلی ہے

لو سنی گئی ہماری یوں پھرے ہیں دن کہ پھر سے
وہی گوشۂ قفس ہے وہی فصلِ گل کا ماتم

ان شعروں کی تشریح سے یہ معلوم ہو جائے گا کہ یہ علامتیں پُرانے مفہوم کے بجائے نیا مفہوم ادا کر رہی ہیں۔ آیئے ان میں سے چند شعروں کے تجزیے سے یہ معلوم کریں کہ فیضؔ نے ان میں کوئی نیا مفہوم رکھا ہے یا نہیں۔

وہ رنگ ہے امسال گلستاں کی فضا کا
اوجھل ہوئی دیوارِ قفس حدِّ نظر سے

اس بار گلستاں کی فضا کچھ ایسی ہے کہ قفس کی دیوار حدِ نگاہ سے باہر ہو گئی ہے۔ علامتی مفہوم میں شعر سے یہ معنی مراد لیے جا سکتے ہیں کہ اس بار ملک میں آزادی کے حصول کا وہ جوش و خروش ہے کہ اسیری کا خوف دل سے نکل گیا ہے اسی لیے دور دور تک قفس کہیں نظر نہیں آتا۔

اسی طرح یہ شعر:

قفس ہے بس میں تمھارے، تمھارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

یہاں بھی چمن وطن کی علامت ہے اور قفس اسیری کی۔ شعر کا علامتی مفہوم بھی اتنا ہی صاف ہے جتنا ظاہری مفہوم۔ تم ہمیں اسیر کر سکتے ہو لیکن ہمارے وطن میں آزادی کے بڑھتے ہوئے جوش کو نہیں دبا سکتے۔ ہماری اسیری کے بعد بھی یہ جوش کسی طرح کم نہیں ہوگا، بلکہ بڑھتا ہی رہے گا۔

اور اب یہ دو شعر:

آخرِ شب کے ہمسفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا صبح کدھر نکل گئی

لو سنی گئی ہماری یوں پھرے ہیں دن کہ پھر سے
وہی گوشۂ قفس ہے وہی فصلِ گُل کا ماتم

ان دونوں شعروں میں قریب قریب ایک ہی مفہوم ہے۔ لیکن دونوں شعروں کے لہجے مختلف ہیں۔ ایک شعر کا لہجہ حزنیہ ہے اور دوسرے کا طنزیہ۔ پہلے شعر میں اس بات پر افسوس کیا جا رہا ہے کہ ہمارے ساتھ آزادی کی جنگ کے آخری مراحل میں شریک لوگ کیا ہوئے اور وہ تعمیری قوت یعنی صبا جس نے حصولِ آزادی میں اہم کردار ادا کیا تھا، کہاں رہ گئی اور صبح یعنی آزادی جس کا ہم نے خواب دیکھا تھا اور جسے حاصل بھی کر لیا تھا اب کدھر نکل گئی۔

"صبح کدھر نکل گئی" کے فقرے میں "کدھر" میں بھی ایک ملال آمیز طنز ہے یعنی جس صبح (آزادی) کو ہم لے کر آئے تھے وہ کہاں چلی گئی۔ یہ صبح (آزادی) تو کوئی اور صبح ہے جو ہماری لائی ہوئی نہیں ہے۔

دوسرے شعر میں پہلے شعر کا جواب موجود ہے۔ لو سنی گئی ہماری — یعنی ہمیں آزادی مل گئی لیکن یہ آزادی اس طرح ملی کہ ہماری اسیری کا سفر پھر سے شروع ہو گیا اور ہم فصلِ گُل کا ماتم پھر سے کرنے لگے۔ گوشۂ قفس اور فصلِ گل کا ماتم اپنے ہی نظام کی اسیری اور اپنے ہی نظام سے آزاد ہونے کو ظاہر کرتے ہیں۔ پہلے شعر کے مفہوم کی بازگشت اس شعر میں اس طرح ہے کہ جو آزادی ہمیں ملی ہے وہ اسیری کے مترادف ہے یعنی اس نے ہماری حاصل کی ہوئی آزادی کو سلب کر لیا ہے۔ بظاہر یہ آزادی ہے لیکن اس کے پردے میں وہی قید و بند ہے جو بیرونی حکومت کے زمانے میں تھی۔ گویا آزادی حاصل کرنے کے بعد بھی ہم اس نصب العین سے محروم ہیں جس کے لیے ہم نے یہ جنگ لڑی تھی۔

اپنے مضمون "فیض کی شاعری میں صبا کی علامت" میں راقم الحروف نے فیض کے یہاں چمن اور اس کے تلازمات سے متعلق کئی شعروں کی تشریح کے ذریعے فیض کے یہاں ان علامتوں اور تلازموں کی معنویت کو ظاہر کیا ہے۔

پرانی علامتوں میں ساقی و میخانہ کے تلازموں سے متعلق فیض کے یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی اب جام میں کم تر جاتی ہے

محتسب کی خیر اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا ساقی کا خم کا مے کا پیمانے کا نام

آج تک شیخ کے اکرام میں جو شے تھی حرام
اب وہی دشمنِ دیں راحتِ جاں ٹھہری ہے

واعظ ہے نہ زاہد ہے ناصح ہے نہ قاتل ہے
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی

صفِ زاہداں ہے تو بے یقیں صفِ میکشاں ہے تو بے طلب
نہ وہ صبح درود و وضو کی ہے نہ وہ شام جام و سبو کی ہے

جو تمھاری مان لیں ناصحا تو رہے گا دامنِ دل میں کیا
نہ کسی عدو کی عداوتیں نہ کسی صنم کی مروتیں

ہوئی ہے حضرت ناصح سے گفتگو جس شب
وہ شب ضرور سرِ کوئے یار گزری ہے

فیض کیا جانیے یار کس آس پہ منتظر ہیں کہ لائے گا کوئی خبر
مے کشوں پہ ہوا محتسب مہرباں، دل فگاروں پہ قاتل کو پیار آ گیا

آشفتہ سر ہیں محتسبو منہ نہ آئیو
سر بیچ دیں تو فکر دل و جاں عدو کریں

یہ برہمن کا کرم وہ عطائے شیخ حرم
کبھی حیات کبھی مے حرام ہوتی رہی

واعظ سے رہ و رسم رہی رند سے صحبت
فرق ان میں کوئی اتنا زیادہ تو نہیں تھا

ہم خستہ تنوں سے محتسبو کیا مال منال کا پوچھتے ہو
جو عمر سے ہم نے بھر پایا سب سامنے لائے دیتے ہیں

دامن میں ہے مشتِ خاکِ جگر ساغر میں ہے خونِ حسرتِ مے
لو ہم نے دامن جھاڑ دیا لو جام الٹائے دیتے ہیں

شیخ صاحب سے رسم و راہ نہ کی
شکر ہے زندگی تباہ نہ کی

اب ان میں سے چند شعروں میں نئے معنی کی جستجو کا عمل دیکھیے:

محتسب کی خیر اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا ساقی کا خم کا مے کا پیمانے کا نام

رند، ساقی، خم، مے اور پیمانہ ہمارے ملکی نظام کی علامتیں ہیں اور محتسب ہم پر مسلّط کیے ہوئے نظام کی علامت۔ نجی نظام کے اجزا (رند، ساقی، خم، مے پیمانہ) اسی مسلّط کیے ہوئے نظام کے تابع اور اسی کی وجہ سے باقی اور بلند ہیں۔ فیض نے اس شعر میں اپنے ہی نظام پر طنز کیا ہے کہ ہمارے نظام کے تمام اجزا کا وقار اس نظام کا مرہون ہے جو ہمارا نہیں ہے۔ یعنی مستعار اور مانگا ہوا ہے۔ یہ وقار ہمیں اس لیے عطا ہوا ہے کہ ہم اس نظام کے خلاف آواز نہ بلند کر سکیں۔ رند، ساقی، خم، پیمانہ ہمارے وہ قومی اور سیاسی رہنما بھی ہو سکتے ہیں جن کے منھ میں دوسروں کی زبان تھی اور جو ہماری قیادت کے نام پر اس نظام میں سرفراز اور سربلند ہو رہے تھے۔

صفِ زاہداں ہے تو بے یقیں صفِ میکشاں ہے تو بے طلب
نہ وہ صبح درود و وضو کی ہے نہ وہ شام جام و سبو کی ہے

جو ہمارے راہنما (زاہداں) ہیں وہ لائقِ اعتماد نہیں اور جو صاحبانِ

اقتدار کو بے دخل کرنے والے (میکش) ہیں ان میں کوئی ولولہ نہیں۔ جس اقتدار کے سائے میں وہ جی رہے ہیں اسے انھوں (میکشوں) نے قبول کرلیا ہے۔ نظامِ نو (صبح) کی صداقت (درود و وضو) مشکوک ہوگئی ہے اس لیے کہ شام (غلامی) اب جام و سبو والی شام نہیں ہے، اس شام میں کوئی زندگی کوئی حرارت نہیں ہے۔ مفہوم یہ ہوا کہ غلامی کی زندگی گزارنے اور نظامِ نو کا مطالبہ کرنے والے اب خاموش ہیں۔ جن کی سربراہی میں ہم اس نظام کو لانے کی جنگ لڑ رہے تھے ان کی بے اعتمادی نے اس نظام کے آنے کی امید ختم کر دی ہے۔

درود وضو رویے اور عمل کی صداقت کو ظاہر کرتے ہیں اور جام و سبو زندگی اور حرارت کو۔ ہم دونوں ہی سے محروم ہیں اس لیے مقصد کا حصول محال ہے۔

یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

فیض کیا جانیے یار کس آس پر منتظر ہیں کہ لائے گا کوئی خبر
مے کشوں پر ہوا محتسب مہرباں دل فگاروں پہ قاتل کو پیار آگیا

شاعر جانتا ہے کہ جس مقصد کو حاصل کرنے کی جنگ ہم لڑ رہے ہیں اس میں کامیابی نہیں مل سکتی۔ یار (انقلاب لانے والے) نہ جانے کس امید، کس خوش آیند خبر کے منتظر ہیں۔ محتسب (صاحبِ اقتدار) تو مے کشوں (صاحبِ اقتدار کے ہمنوا) پر مہربان ہوگیا ہے۔ اور جو واقعی برسرِ پیکار (دل فگار) ہیں ان کا صفایا کیا جا رہا ہے۔ اس لیے کسی خبر (آزادی) کا انتظار فضول ہے۔ شعر کے مجموعی لہجے نے اس کی معنویت کو پُر اثر بنا دیا ہے۔ مصرعۂ ثانی میں لفظ مہرباں اور پیار آگیا کے فقرے کو جس مقام پر اور جس طرح سے استعمال کیا گیا ہے اس نے شعر

میں ایک لطیف طنزیہ آہنگ پیدا کر رہا ہے۔
ساقی و میخانہ کے تلازموں سے متعلق فیض کے یہ شعر بھی ملاحظہ ہوں:

حدیثِ بادہ و ساقی نہیں تو کس مصرف
خرامِ ابرِ سرِ کوہسار کا موسم

ہوسِ مطرب و ساقی میں پریشاں اکثر
ابر آتا ہے کبھی ماہِ تمام آتا ہے

صبحِ گل ہو کہ شامِ میخانہ
مدح اس روئے نازنیں کی ہے

ویراں ہے میکدہ خم و ساغر اُداس ہیں
تم کیا گئے کہ روٹھ گئے دن بہار کے

نہ گل کھلے ہیں نہ اُن سے ملے نہ مے پی ہے
عجیب رنگ میں اب کے بہار گزری ہے

ہر کوئی شہر میں پھرتا ہے سلامت و امن
رند میخانے سے شائستہ خرام آتا ہے

کب مہکے گی فصلِ گل کب بہکے گا میخانہ   کب صبحِ سخن ہوگی کب شامِ نظر ہوگی

تمھیں کہو رند و محتسب میں ہو آج شب فرق کون ایسا
یہ آ کے بیٹھے ہیں میکدے میں وہ اٹھ کے آئے ہیں میکدے سے

میخانے میں عاجز ہوئے آزردہ دلی سے
مسجد کا نہ رکھا ہمیں آشفتہ سری نے

ان علامتوں کی معنویتیں فیض کے یہاں ایک سی نہیں ہیں۔ مختلف شعروں میں انھیں مختلف معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ واعظ، شیخ، زاہد اور محتسب صاحبان اقتدار کا مفہوم بھی ادا کرتے ہیں اور رہنماؤں اور قائدوں کا بھی۔ ایسے رہنماؤں کا جن کی نیتیں صاف نہیں ہیں اور جو در پردہ صاحبانِ اقتدار کے ہمنوا ہیں۔ اسی طرح رند اور میکش اگر ایک طرف باغیوں، انقلابیوں اور نظامِ نو کے طلبگاروں کی علامت ہیں تو دوسری طرف یہ ایسے لوگوں کی بھی علامت ہیں جو بغاوت اور انقلاب کا صرف لبادہ اوڑھے ہوئے ہیں حقیقتاً باغی اور انقلابی ہیں نہیں۔

صبح فیض کے یہاں آزادی اور نظامِ نو کی علامت ہے، شام غلامی کی۔ میخانہ/ میکدہ وطن کی علامت بھی ہے اور ہمارے نجی نظام کی علامت بھی۔ اسی طرح گل سیاسی مسلک اور سیاسی آدرش کی علامت بھی ہے اور اس خوش گوار فضا کی علامت بھی ہے جس کے ہم منتظر ہیں۔ صیاد ایک طرف مغربی اقتدار اور اشتراکیت دشمن قوتوں کی علامت ہے اور دوسری طرف اس ملک میں قائم ہونے والی اس نئی حکومت کی علامت بھی ہے جس نے ہمیں پھر گوشۂ قفس میں پہنچا دیا ہے۔ صبا قفس اور بیرونی دنیا کے درمیان ایک مستقل رابطے کی علامت ہے۔ فیض نے اپنے شعروں میں صبا

کی دوسری معنویتوں کو بھی نمایاں کیا ہو۔

رقیب فیض کے یہاں مخالف اور مزاحم قوتوں کی علامت ہے۔ اس طرح یہ اپنے روایتی معنی سے مختلف ہے۔ یہ شعر ملاحظہ ہو:

امتحاں جب بھی ہو منظور جگر داروں کا
محفلِ یار میں ہمراہ رقیباں چلیے

جگر داری کی آزمائش مخالف قوتوں کی موجودگی ہی میں ممکن ہے۔ اسی لیے شاعر محفلِ یار میں رقیبوں کے ہمراہ چلنے کی بات کر رہا ہے۔ اگر یہ قوتیں موجود نہیں ہیں یعنی ہمارا کوئی مدِّ مقابل نہیں ہے تو جگر داری کا امتحان بے معنی ہے۔

ان شعروں کے تجزیے سے صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ فیض کے یہاں پرانی علامتیں نیا مفہوم ادا کرتی ہیں۔ شعروں کی تشریح میں ہم نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ انھیں شعروں کو سامنے رکھا جائے جن میں واقعی کوئی نئی معنویت موجود ہو۔ فیض کے یہاں ان پرانی علامتوں اور اِن کے تلازموں کے مفاہیم بہت صاف اور روشن ہیں اس لیے الگ الگ ان کے مفاہیم کو بتانے کی ضرورت نہیں ہے۔

اپنے مخصوص مبحث سے سروکار رکھتے ہوئے ہم نے فیضؔ کی ان علامتوں پر گفتگو نہیں کی ہے جو ترقی پسند شاعری میں بالتواتر استعمال ہوئی ہیں۔ درحالیکہ فیضؔ نے ان کے استعمال میں بھی ان کے امکانات کو نظرانداز نہیں کیا ہے اور انھیں استعمال کرتے وقت انھیں رسمی اور سطحی نہیں ہونے دیا ہے۔

جہاں تک ان علامتوں کی معنویتوں کا تعلق ہے، ہمیں ان پر اصرار نہیں ہے۔ بعض اہم نقادوں نے ان علامتوں کو محض سیاسی سیاق وسباق میں رکھ کر دیکھا ہے۔ اس سیاق وسباق کے تعین کو غلط نہیں قرار دیا جاسکتا لیکن تجزیے کے دوران ان علامتوں کی دوسری معنویتوں کو بھی متعین کیا جاسکتا ہے۔ علامت کا بنیادی نکتہ یہی ہے کہ اس میں معنی کا کوئی تعین نہیں ہوتا۔ اپنے متعینہ مفاہیم کی بنا پر یہ علامتیں ہمیں فیض کے یہاں بھی انھیں مفاہیم تک محدود رکھتی ہیں جبکہ تجزیہ ہمیں ان کی دوسری معنویتوں سے بھی متعارف کراتا ہے۔

اقبال کے بعد فیض ہی ایسے شاعر تھے جن سے نئے علامتی نظام کے بننے اور مستحکم ہونے کی امید تھی لیکن فیض نے چوں کہ نئی علامتیں استعمال نہیں کیں اس لیے نئے علامتی نظام کی تشکیل نہ ہوسکی۔ اس طرح غالب کے بعد کوئی ایسا شاعر نمودار نہیں ہوا جو سعدی کی طرح ایک نیا شعری نظام لے کر آئے اور ہر طرف چھا جائے۔ کہا جاچکا ہے کہ فیض ہی کے زمانے میں ترقی پسند شاعری میں بعض پرانی علامتیں جیسے لہو، صبح، تیشہ اور رات وغیرہ کثرت سے استعمال ہونے لگیں، لیکن اسی کے ساتھ بعض نئی علامتیں، مثلاً صلیب، سایہ، سورج اور پتھر وغیرہ بھی وجود میں آئیں ان علامتوں میں سے صلیب اور سورج اپنی معنوی قوت کی بنا پر پائیدار علامتوں کے طور پر سامنے آئیں اور انھیں نئی شاعری میں بھی استعمال کیا گیا۔ لیکن ترقی پسند شاعری کی دوسری علامتیں اسی شاعری تک محدود رہیں اور انھیں نئی شاعری میں قبولیت حاصل نہ ہوسکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ موضوعاتی علامتیں تھیں اور ایک مثالی صورتحال کے حصول کے لیے تخلیق کی گئی تھیں۔ مثلاً تیشہ مثالی محنت، اور صبح ایک مثالی دور کی علامت بن کر سامنے آئی۔ لیکن ان موضوعات کے ختم

ہو جانے کی وجہ سے ترقی پسند شاعری کی یہ علامتیں بھی ہماری شاعری میں زیادہ دیر تک نہیں ٹھہر سکیں۔

پرانا علامتی نظام رواں اور مستحکم ہونے کے باوجود نئی شاعری میں فرسودہ اور از کار رفتہ سمجھا جانے لگا ہے۔ پرانی علامتوں میں سے بعض کثرتِ استعمال کی وجہ سے اپنی معنویت کھو چکی ہیں اور بعض عدم استعمال کی وجہ سے اپنے پورے معنوی تلازموں کو ظاہر نہیں کرپاتیں۔ اس طرح پرانا علامتی نظام اپنی عمر پوری کر چکا ہے اور اب رفتہ رفتہ ٹوٹ رہا ہے۔ تاریخ اور زمانے کا فطری تقاضا بھی یہی ہے کہ ایک شے اپنے عروج کو پہنچ کر اپنی اہمیت کھونے لگتی ہے۔ پرانی علامتوں کی معنوی قوت ضائع ہو جانے کی بنا پر ان کے استعمال کی طرف (فیض وغیرہ کو چھوڑ کر) نئے شاعروں کا رجحان نہیں ہے درحالیکہ کچھ پرانی علامتیں مثلاً عکس وغیرہ نئے مفاہیم کے لیے استعمال ہو رہی ہیں لیکن ان میں پہلے کی سی وسعت نہیں ہے۔ تصوف کے مسائل کی ترجمانی کے لیے آئینے کے تلازمے کے طور پر عکس میں جو معنوی قوت موجود ہے وہ نئی شاعری میں محدود ہو گئی ہے۔ اور اپنے معانی کے محدود ہو جانے کی صورت میں پرانی علامتوں کا نئی شاعری میں ٹکنا مشکل ہے۔ پرانے علامتی نظام کو فرسودہ سمجھنے کی بنا پر نئی شاعری سے بیشتر پرانی علامتیں غائب ہو رہی ہیں۔ اب گل و بلبل، ساقی و میخانہ، شمع و پروانہ اور تلمیحی علامتیں (لیلیٰ مجنوں وغیرہ) کم بلکہ بہت کم نظر آتی ہیں۔ پرانے علامتی نظام کے ٹوٹنے کی وجہ سے نئی شاعری میں علامتوں کی تشکیل سے زیادہ ان کے ترک کا عمل جاری ہے۔

نئی شاعری ایک نئی زبان کی تشکیل کر رہی ہے۔ اس نئی زبان سے ایک نئے علامتی نظام کے بننے کی صورت پیدا ہو رہی ہے۔ اس نئے علامتی نظام میں ذاتی

اور نجی علامتوں کے استعمال کا رجحان عام ہو رہا ہے لیکن نئی اور نجی علامتیں اپنے مفہوم کے مستحکم نہ ہونے کی بنا پر مبہم اور نا قابل فہم معلوم ہوتی ہیں۔ نئی علامتوں کے مستحکم نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ نئی علامت اپنے تمام تلازموں کے ساتھ استعمال نہیں ہو رہی ہے۔ جو الفاظ علامت بنے ہیں وہ علامتی حیثیت تو رکھتے ہیں لیکن ابھی ان کے تلازمات وجود میں نہیں آئے ہیں۔ تلازموں کے نہ ہونے کی وجہ سے یہ علامتیں معنی کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ نہیں کر سکتیں۔ جن نئی علامتوں کے تلازمات بھی وجود میں آ کر مستحکم ہو جائیں گے وہی علامتیں آگے چل کر غزل کا نیا علامتی نظام قائم کریں گی۔ اگر ایسا نہیں ہو سکا تو غزل بہ حیثیت صنفِ سخن اپنی شناخت سے محروم ہو سکتی ہے۔ غزل کی پہچان ہی یہ ہے کہ اس کے مخصوص مسلمات ہوتے ہیں جو غزل کے علامتی نظام کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں اور یہی مخصوص مسلمات غزل کی مخصوص زبان بناتے ہیں۔ ہماری نئی شاعری میں جنگل، شہر، دریا، بیاباں، سورج، گھر، شجر اور سایہ وغیرہ علامتیں کثرت سے استعمال ہو رہی ہیں لیکن یہ نئی علامتیں نہیں ہیں بلکہ ان میں نئے علامتی مفہوم پیدا کیے گئے ہیں۔ نئی شاعری میں نئی علامتوں سے مراد ایسے الفاظ ہیں جو ابھی تک علامتی مفہوم میں مستعمل نہیں تھے۔

اگر ہم نئی غزل کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ بہت کم ایسے الفاظ ہیں جو پہلی بار علامتی مفہوم میں استعمال ہوئے ہیں۔ ناصر کاظمی کو نئی غزل کا معمار کہا جاتا ہے لیکن ناصر کاظمی کے یہاں علامتوں کا استعمال بہت کم ہوا ہے اور نئی علامتیں تو استعمال ہی نہیں ہوئی ہیں۔ ناصر کاظمی کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو ایک نئے لہجے سے متعارف کرایا۔ یہ نیا لہجہ ترقی پسندی کے پر شور لہجے کے ردِ عمل کے طور پر سامنے آیا تھا ترقی پسندوں کو غزل کا دھیما اور انفعالی لہجہ مطلوب نہیں تھا اس لیے یہ لہجہ ہماری غزل سے غائب ہو گیا تھا۔ ناصر کاظمی نے اس لہجے کے

ذریعے فراق کے وسیلے سے میر کی روایت کی تجدید کی اور غزل کو ایک نیا مزاج عطا کیا۔

ناصر نے اپنی غزل کے ذریعے یہ ثابت کر دیا کہ شاعری بہت بڑے اور اعلیٰ مضامین ہی کے لیے نہیں ہوتی۔ اس میں عام اور سامنے کے موضوعات بھی پوری شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ بیان کیے جا سکتے ہیں۔ ناصر کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ ہو کہ وہ غزل کو پس منظر سے پیش منظر میں لے آئے۔ ناصر سے قبل غزل دوسرے درجے کی اور منسوخ صنفِ سخن سمجھی جانے لگی تھی۔ ناصر نے اسے پھر سے ایک سر برآوردہ صنفِ سخن بنا دیا۔ ان اہم کارناموں کے باوجود ناصر کی شاعری کسی نئے شعری نظام کی تشکیل کرتی ہوئی نہیں معلوم ہوتی۔ یہاں وہاں سے منتخب ناصر کاظمی کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

طنابِ خیمۂ گُل تھام ناصر
کوئی آندھی اُفق سے آ رہی ہے

پھر آج آئی تھی اک موجۂ ہوائے طرب
سنا گئی ہے فسانے اِدھر اُدھر کے مجھے

وہ اُجلے سنہرے ورق اب کہاں
کبھی آتشِ گل اندھیرا ہوا

برق چمکی ہے آشیان سے دور
تیرے زندانیوں کی کون سنے

گھر میں اس شعلہ رو کے آتے ہی
روشنی شمع دان سے اتری

نہ پوچھو کس خرابے میں پڑے ہیں
تہِ ابرِ رواں پیاسے کھڑے ہیں
ذرا گھر سے نکل کر دیکھ ناصر
چمن میں کس قدر پتے جھڑے ہیں

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا
باقی ہیں تمام رنگ میرے
دیتے ہیں سراغ فصلِ گل کا
شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے
جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

رونقیں تھیں جہاں میں کیا کیا کچھ
لوگ تھے رفتگاں میں کیا کیا کچھ

وہ ستارہ تھی کہ شبنم تھی کہ پھول
ایک صورت تھی عجب یاد نہیں

دل عجب گوشۂ فراغت ہے
کیوں بھٹکتے ہو اس مکان سے دور

اندھیری شام کے پردوں میں چھپ کر
کسے روتی ہے چشموں کی روانی
کرن پریاں اترتی ہیں کہاں سے
کہاں جاتے ہیں رستے کہکشانی
پہاڑوں سے چلی پھر کوئی آندھی
اڑے جاتے ہیں اوراقِ خزانی

کنج میں بیٹھے ہیں چپ چاپ طیور
برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے

مجھ سے کہتی ہے موجِ صبحِ نشاط
پھول خیمہ ہے پیش خیمہ نہیں
ابھی وہ دشت منتظر ہیں مرے
جن پہ تحریر پائے ناقہ نہیں

بزمِ سخن بھی ہو سخنِ گرم کے لیے — طاؤس بولتا ہو تو جنگل ہرا بھی ہو

جب تک نہ لہو دیدۂ انجم سے ٹپک لے — اے دل قفسِ جاں میں ذرا اور پھڑک لے

ہاتھ زخمی ہیں تو پلکوں سے گلِ منظر اٹھا — پھول تیرے ہیں نہ میرے باغ کس کا ہے نہ پوچھ

ہر سحر بارگاہِ شبنم میں — پھول ملتے ہیں باوضو ہم سے

آج کی رات نہ سونا یارو — آج ہم ساتواں در کھولیں گے

تو ہے یا تیرا سایا ہے — بھیس جُدائی نے بدلا ہے
دل کی حویلی پر مدّت سے — خاموشی کا قفل پڑا ہے
چیخ رہے ہیں خالی کمرے — شام سے کتنی تیز ہوا ہے

اس شہرِ بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

خدا جانے ہم کس خرابے میں آ کر بسے ہیں
جہاں عرضِ اہلِ ہنر نکہتِ رائیگاں ہے

نہر کبھوں سے گئی چلتے چلتے کوئی پتھر ہی گرا کر دیکھو

نیلے نیلے سفید لال ہرے رنگ دیکھے سبھی درختوں میں

جو گھر اجڑ گئے ان کا نہ رنج کر پیارے
وہ چارہ کر کہ یہ گلشن اجاڑ سا نہ لگے

نیند آئی نہیں تو صبح تلک
گردِ مہتاب کا سفر دیکھو

وہ رنگ دل کو دیے ہیں لہو کی گردش نے
نظر اٹھاؤں تو دنیا نگار خانہ لگے

پھر لہو بول رہا ہے دل میں
دم بہ دم کوئی صدا ہے دل میں

ان اشعار کے الفاظ و علامات پرانی شاعری سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ پہلے ان شعروں میں استعمال ہونے والے ان لفظوں کو ملاحظہ کیجیے:

(۱) باغ، چمن، پھول، شبنم، آشیاں، طیور، برق، ہوا، نہر، طاؤس، کنج:
یہ سب چمن کے تلازمے ہیں جو پرانی شاعری کے ایک نمائندہ دستے گل و بلبل کے متعلقات کے طور پر استعمال ہوتے رہے ہیں۔ اب ان متعلقات سے متعلق یہ ترکیبیں ملاحظہ کیجیے: آتشِ گل، فصلِ گل، ابرِ رواں، قفسِ جاں وغیرہ

(۲) بستی، جنگل، دشت، رمِ آہو، شہر
(۳) خرابہ، رفتگاں
(۴) شمع دان، ستارہ

اب یہ ترکیبیں ملاحظہ کیجیے: طنابِ خیمۂ گل، شہرِ شبنم و گل، اوراقِ خزانی، موجِ صبحِ نشاط، تحریرِ پائے ناقہ، بارگاہِ شبنم، نکہتِ رائیگاں، گردِ مہتاب، عطرِ گل، گلِ منظر، شہرِ بے چراغ ـــــ یہ بہت عمدہ اور خوش آہنگ ترکیبیں ہیں اور ان میں طنابِ خیمۂ گل، گلِ منظر، نکہتِ رائیگاں اور گردِ مہتاب نسبتاً نئی ترکیبیں ہیں۔

حویلی، زہر اور پتھر نئی علامتیں ہیں
جنگل، شہر، گھر/ مکان اور فاختہ وغیرہ علامتیں نئے مفہوم میں استعمال ہوئی ہیں۔
اس طرح ناصر کاظمی کا لفظی نظام پرانی شاعری سے بہت الگ نہیں ہے لیکن ناصر کاظمی نے لفظوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ ان کے بنائے ہوئے نظام سے ایک نیا لہجہ برآمد ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ناصر کی شاعری میں جو الفاظ نیا مفہوم ادا کرتے ہیں، اب ان سے متعلق یہ اشعار دیکھیے:

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو   بستی سے چلے تھے منھ اندھیرے

جنگل میں شام ہو جانے اور بستی سے منھ اندھیرے چلنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ یہ سفر ایک دن کا سفر ہے جسے شروع کرتے وقت ہم نے یہ سوچا تھا کہ دن ہی دن جنگل سے نکل جائیں گے اور منزلِ مقصود پر پہنچ جائیں گے لیکن ہوا اس کے برعکس۔ ہمیں جنگل ہی میں شام ہو گئی۔ سفر شروع کرتے وقت ہمیں یہ اندازہ نہیں تھا کہ جنگل ایک دیر طلب مرحلہ ہے۔ اس طرح ہمارا اندازہ وقت اور مقام کو ہم آہنگ نہیں کر سکا۔ گویا سوچ سمجھ کر شروع کیا ہوا سفر بھی غلط اندازے کی بنا پر صحیح وقت سے صحیح مقام پر ختم نہیں ہوا۔

اس عام مفہوم سے علامتی مفاہیم اخذ کرنے کے لیے درج ذیل اجزا کو نظر میں رکھنا ضروری ہے:

بستی۔ جنگل۔ سفر۔ مسافر۔ راستہ۔ وقت۔

بستی یہ دنیا ہے۔ سفر انسانی سفر ہے یا انسان کا ذہنی اور روحانی سفر ہے۔ مسافر خود انسان ہے۔ راستہ جس سے گزر کر انسان منزلِ مقصود تک پہنچتا ہے۔ وقت وہ مقررہ زمانی وقفہ ہے جس میں یہ سفر طے کرنا ہے اور جنگل سے مراد وہ فروعات ہیں جن میں الجھ کر انسان اپنی منزلِ مقصود تک نہیں پہنچ پاتا۔

اب شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ اپنی منزل تک پہنچنے میں ہم کتنے ہی محتاط اور مستعد کیوں نہ ہوں لیکن فاصلے کا اندازہ کرنے میں ہم سے غلطی ہو ہی جاتی ہے اس لیے ہم صحیح وقت پر منزل پر نہیں پہنچ پاتے۔ شعر کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ زندگی کے سفر میں جن فروعات میں ہم اُلجھ جاتے ہیں ان سے نکل پانا ہمارے لیے مشکل ہو جاتا ہے۔ اِس لیے اصل مقصد کا حصول ممکن نہیں رہ جاتا۔

شہر اور گھر کی علامتوں کے مفاہیم ان شعروں میں دیکھیے :

اس شہرِ بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آاے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

شہرِ بے چراغ ویرانی اور بے رونقی کی علامت ہے۔ شبِ فراق کا غم غلط کرنے کے لیے شاعر شہر کے ہنگاموں اور رونقوں میں کھو جانا چاہتا ہے لیکن شہر بے چراغ یعنی بے رونق ہے۔ اس بے رونقی میں یہ غم اور فزوں ہو جائے گا۔ اس لیے اچھا ہے کہ فراق کی یہ شب گھر ہی پر گزاری جائے کیوں کہ گھر شاعر کے دوسرے غموں سے روشن ہے اور اتنا زیادہ روشن ہے کہ شبِ فراق کی تاریکی اس کے سامنے ماند پڑ جائے گی۔ اس شعر میں شہرِ بے چراغ بیرونی دنیا کی بے رونقی کی علامت ہے اور گھر اندرونی دنیا کی رونقوں کی علامت۔

ذرا گھر سے نکل کے دیکھ ناصر
چمن میں ہر طرف پتے جھڑے ہیں

گھر یہاں انسانی وجود کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے اور اس جائے اماں کا بھی جہاں اس وقت ہم موجود ہیں۔ ہم اپنے وجود میں سمٹے ہوئے ہیں۔ ہمارا اپنے وجود کے اندر سمٹ جانا کسی خوف کے باعث ہے۔ یہ خوف موت کا خوف بھی ہو سکتا ہے۔ اس کی تصدیق دوسرے مصرعے سے اس طرح ہوتی ہے کہ چمن میں ہر طرف پتے جھڑے ہیں۔ پتوں کا ہر طرف گرا ہوا ہونا موت کی ہمہ گیری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ فنا کے خوف نے ہمیں اپنے وجود کے اندر سمٹنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جب ہم نے اس جائے

محفوظ سے باہر نکل کر دیکھا تو ہمیں چاروں طرف موت کا رقص نظر آیا۔
اور اب ان شعروں میں فاختہ کا علامتی مفہوم ملاحظہ کیجیے :

فاختہ سرنگوں ببولوں میں — پھول کو پھول سے جدا دیکھا
فاختہ چپ ہی بڑی دیر سے کیوں — سرو کی شاخ ہلا کر دیکھو

فاختہ امن کی علامت ہے جو ببولوں یعنی صاحبانِ اقتدار کی آپسی نفرتوں اور رنجشوں میں گھری ہوئی ہے اور انسان انسان سے نالاں اور متنفر ہے۔ اس ماحول میں امن اور آشتی کا بحال ہونا مشکل ہے۔ فاختہ کا سرنگوں ہونا اس کی بے بسی کو ظاہر کرتا ہے۔ پورا شعر اس دنیا کے منظر کو پیش کرتا ہے جو یگانگت اور رواداری سے محروم ہے۔

دوسرے شعر میں بھی فاختہ یہی مفہوم ادا کر رہی ہے۔ اس کا بڑی دیر سے چپ ہونا کسی بڑے سانحے کا پیش خیمہ ہے۔ دوسرے مصرعے کے تجسس میں طنز کی آمیزش ہے۔ یعنی اگر ہم نے سرو کی شاخ ہلائی تو ممکن ہے کہ فاختہ مری ہوئی ملے۔ اس کا مرا ہوا ہونا پر امن بقائے باہم کا ختم ہو جانا ہے۔

لہو اور زہر کی علامتیں بھی ناصر کے یہاں موجود ہیں لیکن یہ علامتیں نئے مفاہیم ادا نہیں کرتیں۔ میر ہی کی طرح ناصر کے یہاں بھی لہو مشقت اور ریاضت کی علامت ہے :

وہ رنگ دل کو دیے ہیں لہو کی گردش نے
نظر اٹھاؤں تو دنیا نگار خانہ لگے

اسی مشقت اور ریاضت سے فن میں کمال پیدا ہوتا ہے۔ اقبال کے یہاں اس مفہوم کو ادا کرنے کے لیے لہو کی علامت کو بڑی خوبی سے استعمال کیا گیا ہے۔

ع   قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل

زہر ناصر کے یہاں نفرت اور ناپسندیدگی کی علامت ہے جو بہت نیا مفہوم نہیں ہے:

اڑ گئے شاخوں سے یہ کہہ کر طیور   اس گلستاں کی ہوا میں زہر ہے

اس طرح ناصر کاظمی کے یہاں بہت کم علامتیں ہیں جو نیا مفہوم ادا کرتی ہیں ناصر کاظمی کی دوسری شاعرانہ صفتیں ہماری بحث کا موضوع نہیں ہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ نئے شعری نظام کی تشکیل میں ناصر کی شاعری سے کوئی مدد ملی ہے یا نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ علامتیں بھی بہت زیادہ معنویتوں کی حامل نہیں ہیں۔

ناصر کی شاعری بہت ہی ذاتی قسم کی شاعری ہے۔ اس شاعری میں انسان کے باطن کے پیچ و خم ہیں نہ مابعد الطبیعیاتی مسائل۔ یہ شاعری اپنے محسوسات کا سیدھا سادھا بیان ہے۔ اسی سیدھے سادھے بیان میں ناصر نے غزل کا پورا دھارا موڑ دیا اور ناصر کے معاصرین اور ان کے بعد کے شعرا میں اس بدلے ہوئے لہجے کو صاف طور پر محسوس کیا جانے لگا۔

ناصر کے اہم ترین معاصر احمد مشتاق نے غزل میں انداز و اسلوب کی تبدیلی کو دوسری طرح سے قبول کیا۔ ناصر کاظمی اگر غزل کا لہجہ لے کر آئے تو احمد مشتاق غزل میں آہنگ لے کر آئے۔ اگر ناصر کاظمی میر کے لہجے کی تجدید کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں تو احمد مشتاق کے یہاں غالب کا آہنگ نظر آتا ہے۔ وہ غالب ہی کی طرح بہت

عمدہ اور نادر ترکیبوں کا استعمال کرتے ہیں۔ یہی ترکیبیں ان کے کلام میں ایک نیا آہنگ پیدا کرتی ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ابھی بیٹھے رہیں اس شمع رو کی انجمن والے
ابھی آوازۂ دریائے خاکستر نہیں آیا

ہاں اسے رہگزرِ خندۂ گل کہتے ہیں
ہاں یہی راہ نکل جاتی ہے ویرانے کو

دیدنی ہے شفقِ شامِ الم کا منظر
پھر یہ بجھتے ہوئے چہرے بھی کہاں دیکھو گے

سر پہ مثال آسماں چادرِ غم تنی ہوئی
زیرِ قدم بچھا ہوا حسن کا دشتِ بے سراب

کہوں کس سے رات کا ماجرا نئے منظروں پہ نگاہ تھی
نہ کسی کا دامن چاک تھا نہ کسی کی طرفِ کلاہ تھی

مرے چار دانگ تھی جلوہ گر وہی لذتِ طلبِ سحر
مگر اک امیدِ شکستہ پر کہ مثالِ دردِ سیاہ تھی

دریا کا پیچ و تاب بھنور میں اسیر ہے | زنجیرِ عافیت میں ہی ساحل گھرا ہوا

کسی بولتی آنکھ کی بے رخی | سکوتِ سخن آشنا لے گئی

کوئی شرر نہیں بچا پچھلے برس کی راکھ میں | ہم نفسانِ شعلہ خو آگ نئی جلائیے

دیدنی موجِ دریا کا نشاطِ بے پناہ | جلوۂ آبِ رواں پہلے کبھی دیکھا نہ تھا

اگر دیکھیں تو چپ لگ جائے ان ساحل نشینوں کو | جو طغیانی سکوتِ سینۂ دریا میں اٹھی ہے

ان ترکیبوں میں غالب کا رنگ صاف نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ احمد مشتاق غالب ہی کی طرح اپنی ترکیبوں کی معنویتوں اور ان کے شاعرانہ آہنگ کو ذہن میں رکھ کر انھیں وضع کرتے ہیں۔ ان ترکیبوں میں آہنگ اور معنی ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ ناصر کاظمی نے نئی غزل کا لہجہ متعین کر دیا تھا، احمد مشتاق نے اسے ایک نیا آہنگ دے کر اپنی غزل کو ناصر کی غزل سے الگ کر لیا۔

جس طرح غالب کے یہاں ترکیب صرف ترکیب کے لیے وضع نہیں کی جاتی اسی طرح احمد مشتاق کے یہاں بھی ترکیب سازی کے وقت اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ شعر کے سیاق و سباق میں ترکیب اپنے معنی سے محروم نہ ہونے پائے۔ محض خوش آہنگی احمد مشتاق کا مقصد نہیں ہے بلکہ ترکیب کے ذریعے شعر میں اس معنوی آہنگ کو خلق کرنا ہے جو شعر کے نئے پہلوؤں کو روشن کرتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے ان ترکیبوں پر ایک بار پھر نگاہ ڈالیے:

آوازۂ دریائے خاکستر، رہگزرِ خندۂ گل، شفقِ شامِ الم، دردِ سیاہ، زنجیرِ عافیت، سکوتِ سخن آشنا، جلوۂ آبِ رواں، ہم نفسانِ شعلہ خو، سکوتِ سینۂ دریا۔

ایسا نہیں ہے کہ یہ ترکیبیں صرف پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے بنائی گئی ہیں۔ اگر شعروں پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ انھیں شعر کے معنوی پس منظر کو نظر میں رکھ کر ہی وضع کیا گیا ہے اس لیے یہ شعر کے مفہوم کو مزید روشن کرتی ہیں۔ مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہو:

ابھی بیٹھے رہیں اس شمع رو کی انجمن والے
ابھی آوازۂ دریائے خاکستر نہیں آیا

اس شعر میں شمع رو سے مراد معشوق مجازی بھی ہے اور اللہ بھی۔ آوازۂ دریائے خاکستر فنا کا آوازہ ہے چونکہ شمع کا رول محبوب ادا کر رہا ہے اس لیے انجمن والے اس کے پروانے ہو گئے ہیں۔ ان پروانوں کو (محفل میں) بیٹھے رہنے کی تاکید ہے اس لیے کہ ابھی فنا کا آوازہ نہیں آیا ہے۔ یعنی محبوب اور عشاق ابھی دونوں موجود ہیں۔ اور دونوں کا موجود ہونا بتاتا ہے کہ محفل ابھی ختم نہیں ہوئی ہے۔ محفل کا اختتام اس پر ہوتا ہے کہ شمع گل ہو جائے اور پروانے راکھ ہو جائیں۔

یہ پورا شعر تکمیل بصورتِ فنا کو ظاہر کرتا ہے۔ احمد مشتاق اور ان کے معاصرین کا یہ خاص انداز ہے کہ وہ تکمیل کو فنا کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے لیے تکمیل گویا فنا ہے۔

ہاں اسے رہگزرِ خندۂ گل کہتے ہیں
ہاں یہی راہ نکل جاتی ہے ویرانے کو

خندۂ گل کی رہگزر ہی ویرانے کی طرف جاتی ہے۔ احمد مشتاق نے رہگزرِ خندۂ گل کی ترکیب کے ذریعے فنا کے مفہوم کو بڑی خوبی سے ادا کیا ہے جو آج خندۂ گل کی رہگزر ہے کل وہی ویرانہ بن جائے گی۔ کیوں کہ خندۂ گل زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا۔ پھول کا مسکرانا ہی اس کی فنا کا پیش خیمہ ہے اس لیے جو یہاں خندۂ گل کی رہگزر نظر آرہی ہے وہی آگے جاکر ویرانہ بن گئی ہے۔ وہاں کھلے ہوئے پھول اپنی تازگی سے محروم ہو چکے ہیں۔

اب آئیے احمد مشتاق کی لفظیات کا جائزہ لیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ انھوں نے کون کون سی علامتیں استعمال کی ہیں اور کیا یہ علامتیں کسی نئے معنوی نظام کی تشکیل میں معاون ہوتی ہیں؟ سب سے پہلے ان شعروں کو ملاحظہ کیجیے جن میں وہ علامتیں استعمال ہوئی ہیں جو نئی شاعری سے مخصوص ہیں۔ یہ علامتیں ہیں: شہر، جنگل، دھوپ، دریا، خواب اور گھر وغیرہ۔

شہر:

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے
اک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی

پکارتی ہیں بھرے شہر کی گزرگاہیں
وہ روز شام کو تنہا دکھائی دیتا ہے

جسم کی دیوار کے سائے میں تھک کر سو گئے
چاند جن کو شہر میں شب بھر لیے پھرتا رہا

برجیاں دور سے نظر آئیں
شہر نزدیک آن کے دیکھے

جنگل :
ہو گئی شام راہ لا محدود
کسی جنگل میں کھو گئے ہم بھی

دھوئیں سے آسماں کا رنگ میلا ہوتا جاتا ہے
ہرے جنگل بدلتے جا رہے ہیں کارخانوں میں

دھوپ :
سر اٹھاتے ہی کڑی دھوپ کی یلغار ہوئی
دو قدم بھی کسی دیوار کا سایا نہ گیا

آنکھیں کھلیں تو دھوپ چمکتی ہوئی ملی
میرے طلوعِ صبح کے ارماں کہاں گئے

سمندر :
دھیمی ہے مسافروں کی رفتار
اٹھیں گی سمندروں سے موجیں

ساحل سے پوچھو مشتاق
کتنی دور سمندر ہے

دریا : میں اس مٹی کا ذرہ ہوں جو صحرا پر نہیں برسا
میں اس بادل کا ٹکڑا ہوں جو دریا پر نہیں آیا

یہ لوگ ٹوٹی ہوئی کشتیوں میں رہتے ہیں
مرے مکان سے دریا دکھائی دیتا ہے

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

دیدنی تھا موج دریا کا نشاطِ بے پناہ
جلوۂ آبِ رواں پہلے کبھی دیکھا نہ تھا

صحرا بن کر رہ گیا دریا ٹھاٹھیں مارتا
موجیں بن کر چل پڑے ذرّے ریت سراب کے

گھر/مکان : دل میں شور برابر ہے
کون اس گھر کے اندر ہے
باہر خوب ہنسو بولو
رونے دھونے کو گھر ہے

سونے دالان کھڑکیاں سنسان
خالی کمرے مکان کے دیکھے

بہت رک رک کے چلتی ہے ہوا خالی مکانوں میں
بجھے ٹکڑے پڑے ہیں سگرٹوں کے راکھ دانوں میں

اجنبی لوگ ہیں اور ایک سے گھر ہیں سارے
کس سے پوچھیں کہ یہاں کون سا گھر اس کا ہے

جس کی سانسوں سے مہکتے تھے در و بام ترے
اے مکاں بول! کہاں اب وہ مکیں رہتا ہے

گھر کی باس اور جسم کی خوشبو بڑے بڑوں کو بھلا دیتی ہے
مجھ میں کیا سرخاب کا پَر ہے آخر کیوں تجھ کو یاد آؤں

جو اک خاموش سے کمرے میں رونق میں نے دیکھی ہے
وہ رونق شہر کے شاید کسی گھر میں نہیں ہوگی

چھوٹا سا ایک گھر تھا درختوں کی اوٹ میں
بام بلند و زینۂ پیچاں نہ تھا کوئی

خواب : ساری رات ایک خواب دیکھتا رہا ہوں میں
ایک ہی خیال میں زندگی گزر گئی

پرزے بن کر اڑ گئیں پریاں گہری نیند کی
تند ہوائیں لے گئیں ٹکڑے اجلے خواب کے

چھوٹے ہیں خوابوں کے ٹکڑے درد کے رقبے بہت بڑے ہیں
جس میں سما جائیں دکھ سارے ایسے خواب کہاں سے لاؤں

کھڑکیاں / کمرے / دروازے :
ہوائیں جن کی اندھی کھڑکیوں پر سر پٹکتی ہیں
میں ان کمروں میں پھر شمعیں جلا کر دیکھ لیتا ہوں

نحیف کھڑکیوں سے دور کس ہوا کا شور ہے
کہ پھڑپھڑا رہے ہیں پر پرانے واقعات کے

رات ساری خواب کی گلیوں میں ہم چلتے رہے
کھڑکیاں روشن تھیں لیکن بند ہر دروازہ تھا

چلے ہو دیکھنے مشتاق جن کو پچھلی رات
وہ لوگ شام سے دروازہ بند رکھتے ہیں

خشک تالاب ٹوٹی ہوئی سیڑھیاں ادھ کھلے پھول پر سوختہ کھڑکیاں
پھر کوئی شہر آنکھوں میں پھرنے لگا پھر مجھے راستے یاد آنے لگے

کوئی کمرہ جس کے طاق میں اک شمع جلتی ہے
اندھیری رات ہے اور سانس لیتے ڈر رہا ہوں میں

اندھیرا دیکھ کر کمرہ کسی کا
ستارے روزنوں تک آ گئے ہیں

ان شعروں میں وہ علامتیں استعمال ہوئی ہیں جو پرانی شاعری میں نظر تو آتی ہیں لیکن ان میں نئی معنویت موجود نہیں ہے۔ فیض کی طرح احمد مشتاق نے بھی ان علامتوں سے دونوں طرح کے کام لیے ہیں۔ ایک طرف انھوں نے پرانی معنویت کے امکانات کو وسیع کیا ہے اور دوسری طرف ان علامتوں میں بالکل نئی معنویت پیدا کی ہے۔ اس قبیل کی علامتوں میں سب سے پہلے شہر کی علامت کو لیتے ہیں:

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے
اک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی

روایتی معنی میں شہر یہاں بھی رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے لیکن احمد مشتاق نے اس رونق اور گہما گہمی کا جس طرح احساس دلایا ہے اس نے اس علامت کو پرانی معنویت سے قدرے مختلف کر دیا ہے۔ پھولوں کا دروازوں میں ہونا اور رنگ کا آوازوں میں ہونا شہر کی گزری ہوئی رونقوں کی یاد دلاتا ہے۔ 'دیکھا تھا کبھی' اور 'کیا بات تھی' کے فقروں میں جو حزن و ملال کی کیفیت ہے اس نے شعر کے تأثر میں اور اضافہ کر دیا ہے۔ یہ فقرے یہ بتاتے ہیں کہ شہر پہلے بہت بارونق تھا ایسا بارونق کہ اس کی مثال دی جا سکے۔ اس رونق کے ہونے کو

شاعر نے پہلے مصرعے میں اس طرح دکھایا ہے: سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے ___ سب پھولوں کا دروازوں میں ہونا اور سب رنگوں کا آوازوں میں ہونا خوشحال، بھرے پرے اور خوش نما شہر کی علامت ہے اسی کے ساتھ یہ ایک ایسے شہر کی بھی علامت ہے جس میں الگ الگ مسلکوں اور عقیدوں کے لوگ موجود تھے لیکن ایک دوسرے سے ہم آمیز و ہم آہنگ تھے۔ اس ہم آمیزی اور ہم آہنگی نے شہر کو اور زیادہ مثالی بنا دیا تھا (اس شہر کی کیا بات تھی)۔ شاعر کا غم یہی ہے کہ دروازوں سے یہ پھول اور آوازوں سے یہ رنگ اب غائب ہو گئے ہیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں اگر شعر کے مفہوم پر غور کیا جائے تو عقیدوں اور مسلکوں میں اختلاف کے باعث بڑے شہروں میں جو انتشار اور منافرت پھیل رہی ہے، یہ شعر اس کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ اس زمانے میں سب پھولوں اور سب رنگوں کا اشتراک ممکن نہیں ہے۔ شہر کی رونق کے ختم ہونے کا سبب بھی دراصل یہی عدمِ اشتراک ہے۔ شعر کا یہی مفہوم علامتی معنویت کو نمایاں کر دکھاتا ہے۔

شہر کی علامت سے متعلق یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

صبح کی دیوار کے سائے میں تھک کر سو گئے
چاند جن کو شہر میں شب بھر لیے پھرتا رہا

اس شعر میں قولِ محال ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ انسان دن کو تگ و دو کرتا ہے اور جب رات آتی ہے تو تھک کر سو جاتا ہے لیکن یہاں الٹا معاملہ ہے کہ ہم رات بھر جاگتے رہے اور جب صبح ہوئی تو سو گئے۔ یعنی جو بیداری کا وقت ہے اس وقت

ہم محوِ خواب ہو گئے۔ یہ صبح کو سو جانے والے دراصل حسن کے دلدادہ ہیں جو حسن کی دلدادگی میں اتنا تھک گئے کہ جب بہتر منظر نظر آیا تو سو گئے۔

اب صبح، چاند اور شب کے تلازموں کے ذریعے اس شعر کا علامتی مفہوم ملاحظہ کیجیے: صبح (بہتر منظر) کسی اعلیٰ مقصد کی علامت ہے۔ شہر اس ماحول اور فضا کی نمائندگی کرتا ہے جس میں زندگی بسر کرنا آسان نہیں ہے۔ شب اس وقفے کی علامت ہے جس میں ہم آزار و اذیت میں مبتلا ہیں۔ چاند (امید کی روشنی) ہمیں اس اذیت سے نجات دلانے کا ذریعہ ہے۔ سخت اور حوصلہ شکن ماحول میں امیّد کے سہارے ہم یہ وقفہ طے کرتے ہیں اور جب اس کے آزار سے نکل کر اپنے مقصد کی طرف بڑھتے ہیں تو ہمیں نیند آجاتی ہے۔ اس پورے سفر میں ہماری قوتیں سلب ہو جاتی ہیں اور ہم اپنے مقصد کو پہنچے بغیر فنا ہو جاتے ہیں۔ زندگی میں اس طرح کی صورتحال سے دوچار ہونا عام سی بات ہے۔

دھوپ کی علامت پرانی شاعری میں علامتی معنی کی نمائندگی نہیں کرتی۔ ترقی پسند شاعری میں بھی اس علامت کا گاہ گاہ استعمال ہوا ہے۔ لیکن صلیب و دار تیشہ اور لہو وغیرہ کے مقابلے میں یہ اپنی معنویت کو پوری طرح ظاہر نہیں کر سکی۔ نئی شاعری میں یہ خالص علامتی معنی میں استعمال ہوئی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

سر اٹھاتے ہی کڑی دھوپ کی یلغار ہوئی
دو قدم بھی کسی دیوار کا سایہ نہ گیا

آنکھیں کھلیں تو دھوپ چمکتی ہوئی ملی
میرے طلوعِ صبح کے ارماں کہاں گئے

دونوں ہی شعروں میں دھوپ آلام ومصائب کی علامت ہے لیکن سیاق وسباق کے اعتبار سے دونوں شعروں کا مفہوم مختلف ہے۔ پہلے شعر میں دھوپ کی یلغار کا مطلب ہے زندگی کی سختیاں اور مصیبتیں۔ زندگی میں ان سختیوں اور مصیبتوں سے ایک لمحہ بھی مفر نہیں۔ دیوار کا سایہ جو ہمیں کڑی دھوپ سے بچاتا ہے، دو قدم بھی ہمارا ساتھ نہیں دیتا لیکن سکون اور آرام کا ایک لمحہ بھی ہمیں میسّر نہیں آتا۔

دوسرے شعر میں آنکھوں کا کھلنا دراصل اپنی ہی غلطی ہے کہ ہم ایسے وقت میں جاگے ہی کیوں جب دھوپ پوری طرح چمک رہی تھی۔

اس شعر میں شاعر طلوعِ صبح کے ارمانوں کا ماتم کر رہا ہے۔ مجھے طلوعِ صبح کی آرزو تھی لیکن اس کے بدلے مجھے چمکتی ہوئی دھوپ ملی۔ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ روشنی طلوعِ صبح میں بھی ہے اور چمکتی ہوئی دھوپ میں بھی۔ لیکن ایک روشنی تعمیری (طلوعِ صبح) ہے اور دوسری (چمکتی ہوئی دھوپ) تخریبی۔ طلوعِ صبح کی روشنی آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچاتی ہے یعنی ہمیں سکون دیتی ہے۔ چمکتی ہوئی دھوپ کی روشنی آنکھوں کو تکلیف پہنچاتی ہے۔ ہماری آنکھیں اسی روشنی میں کھُلیں جو مضرت رساں ہے جبکہ ہم اس روشنی کے طالب تھے جو ہماری روح کو روشن کرے۔

اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہم صبح (صبحِ آزادی) دیکھنا چاہتے تھے لیکن صبح کے بجائے ہم نے چمکتی ہوئی دھوپ دیکھی۔ یعنی صبح طلوع ہی نہیں ہوئی۔ جس صبحِ آزادی کی تمنا ہم نے کی تھی وہ صبحِ آزادی ہمیں نصیب نہیں ہوئی۔ گویا یہ ہماری ہی غلطی تھی کہ ہم ایسے وقت میں جاگے جب مصائب اور آلام کا دور دورہ تھا۔ شعر میں ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ہمیں جان بوجھ کر خوابیدہ رکھا گیا کہ ہم اس صبح کو نہ دیکھ سکیں جس کے لیے ہم بے چین تھے۔

اس طرح شہر اور دھوپ کی علامتوں میں احمد مشتاق کے یہاں بدلے ہوئے

معنی موجود ہیں۔ ان علامتوں سے متعلق شعروں کا تجزیہ بتاتا ہے کہ شاعر ان علامتوں کی قوت سے پوری طرح واقف ہے اور ان میں نئی معنویتیں پیدا کرنا چاہتا ہے۔

دریا، صحرا اور سمندر کی علامتیں بھی احمد مشتاق کے یہاں موجود ہیں لیکن ان میں نئی معنویتیں نظر نہیں آتیں تاہم احمد مشتاق نے ان کے استعمال میں بھی اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہے۔ بعض شعروں میں انھوں نے دریا اور صحرا کی علامتوں کو ساتھ ساتھ استعمال کیا ہے۔ ان علامتوں کی متضاد معنویتیں شعر کے مفاہیم کو اور زیادہ متحرک کر دیتی ہیں۔

دریا اور صحرا کی الگ الگ خصوصیتیں ہیں۔ دریا روانی کی علامت ہے یعنی وہ خود سفر کرتا ہے اور صحرا خود سفر نہیں کرتا بلکہ اس میں ہمیں سفر کرنا پڑتا ہے۔ یعنی دریا کے برخلاف وہ ٹھہری ہوئی جگہ ہے۔ اس طرح دریا تغیر اور تبدیلی کی علامت ہے اور صحرا قیام اور ٹھہراؤ کی علامت۔ آئیے دیکھیں کہ احمد مشتاق نے ان علامتوں میں کون کون سے معنی پیدا کیے ہیں:

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

دریا اس شعر میں وقت کی علامت ہے۔ دریا کے راستہ بدل لینے کا مطلب ہے کہ وقت اب میرے ساتھ نہیں چل رہا ہے۔ اور دریا کے راستہ بدل لینے کا ایک اور مطلب بھی ہے کہ دریا مجھے اپنے زادِ سفر میں شمار نہیں کرتا یعنی اب میں دریا کے کام کا نہیں رہا۔ پہلا مصرعہ شعر کا ایک اور لہجہ بھی متعین کرتا ہے جس میں دریا پر یہ الزام ہے کہ 'وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو' — مطلب یہ کہ میں دریا کو نہیں چھوڑنا چاہتا تھا، دریا نے

خود مجھے چھوڑ دیا ہے۔ اس طرح شعر سے یہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ مجھ کو چھوڑ دینے سے خود دریا کا نقصان ہوا۔

اگر دَریا کو وقت یا زمانے کی علامت مان لیا جائے تو شعر سے دونوں پہلو برآمد ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ میں زمانے کے لائق نہیں رہا اس لیے زمانے نے مجھے نظرانداز کر دیا اور دوسرا پہلو یہ کہ میں زمانے کے لائق تھا لیکن زمانے نے مجھے اپنے لائق نہ سمجھا۔ (اور اس طرح خود اپنا نقصان کیا)۔

شعر میں ایک اور مفہوم بھی موجود ہے۔ 'وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق' سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ پہلے دریا میرے ساتھ ساتھ چل رہا تھا لیکن بعد میں جو تغیر اور تبدیلی ہوئی تو میں اس کا ساتھ نہیں دے سکا۔ یعنی اگر دریا نے راستہ بدلا تھا تو میں بھی اسی پر چل پڑتا لیکن اس راہ پہ چلنے کے بجائے میں وہیں رہا جہاں اس وقت تھا جب دریا نے اپنا راستہ نہیں بدلا تھا۔ اس طرح پورا شعر ایک روایت پسند ذہن کی علامت بن جاتا ہے جو تغیر اور تبدیلی کو آسانی سے قبول نہیں کرتا۔

اگر 'وہ' سے دریا کے بجائے کوئی اور شخص مثلاً محبوب مراد لیا جائے تو شعر میں مزید مفہوم پیدا ہو سکتے ہیں۔ اب دریا ہماری اور محبوب کی ملاقات کا ذریعہ ہے۔ اگر یہ دریا وقت ہی تو اس کا بدل گیا ہے اس لیے محبوب نے مجھے چھوڑ دیا ہے۔ یہ ایک المیہ موضوع ہے اور اس میں دہری محرومی ہے۔ (۱) مجھ کو اور محبوب کو ملانے کا وسیلہ (دریا) نہیں رہا۔ اسی کی مدد سے ہم دونوں ملتے تھے۔ (۲) محبوب ایک زمانہ ساز اور مصلحت بیں شخص ہے جس نے وقت کو بدلتے دیکھ کر خود کو بھی بدل لیا۔

اسی طرح یہ دوسرا شعر: جس رستے سے ابھی گزرے ہیں
پہلے یہاں دَریا بہتا تھا

اس شعر میں دریا شادابی اور زرخیزی کی علامت ہے۔ "پہلے یہاں دریا بہتا تھا"، کا مطلب یہ ہے کہ پہلے یہاں خوشحالی اور فیض رسانی کا دور دورہ تھا لیکن اب یہ چیزیں یہاں موجود نہیں ہیں۔ بظاہر شعر کا مفہوم بالکل صاف اور سادہ ہے لیکن شعر کے لہجے نے مفہوم میں جو تاثر پیدا کیا ہے وہی شعر کی خصوصیت ہے۔ یہ تاثر شعر میں دو لفظوں سے پیدا ہوا ہے۔ پہلے مصرعے میں 'ابھی' اور دوسرے مصرعے میں 'تھا'۔ شعر میں گزرے ہوئے زمانے (کی نعمتوں) کی بازآفرینی کا یہ انداز انھیں دونوں لفظوں کا مرہون ہے۔ ان دو لفظوں کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان سے صرف بازآفرینی کا تاثر ہی نہیں پیدا ہوتا بلکہ اس بازآفرینی میں جو حزن و ملال کی کیفیت ہے وہ بھی پوری طرح ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ شعر کی اسی کیفیت نے سامنے کے مفہوم میں بھی ایک خصوصیت پیدا کر دی ہے۔

دوسری علامتوں میں احمد مشتاق کے یہاں گھر اور اس کے متعلقات کا استعمال بھی بہت زیادہ ہوا ہے۔ ان متعلقات کے ذریعے احمد مشتاق نے گزرے ہوئے زمانوں کی یاد اور معدوم ہوتے ہوئے آثار کا ملال ظاہر کیا ہے۔ ان تلازمات کے ذریعے ہجرت اور بے گھری کے مفہوم کو بھی ادا کیا گیا ہے۔ یہ دو شعر ملاحظہ ہوں:

سونے دالان کھڑکیاں سنسان
خالی کمرے مکان کے دیکھے

بہت رک رک کے چلتی ہے ہوا خالی مکانوں میں
بجھے ٹکڑے پڑے ہیں سگرٹوں کے راکھ دانوں میں

جس کی سانسوں سے مہکتے تھے در و بام ترے
اے مکاں بول کہاں اب وہ مکیں رہتا ہے

جس مکیں کے بارے میں شاعر مکان سے دریافت کر رہا ہے اس سے شاعر

کا کوئی نہ کوئی تعلق ضرور تھا۔ اسے یاد ہے کہ جو مکیں اب مکان میں نہیں رہتا کبھی اس کی سانسوں سے اس کے در و بام مہکتے تھے۔ لیکن اب نہیں معلوم کہ وہ مکیں کہاں ہے۔ شاعر کے لیے یہ مکان اسی صورت میں اہم ہے جب اس کا مکیں اس میں موجود ہو۔ مکان کے در و بام شاعر کو مکین کی یاد دلاتے ہیں۔ یہی یاد شاعر کا المیہ ہے۔ اس یاد سے وہ اپنا پیچھا نہیں چھڑا پاتا۔ وہ مکیں جو اب اس مکان میں نہیں رہتا، اس کے شعور کا حصہ بن چکا ہے۔ ہجرت اور تقسیم کے واقعات نے لوگوں کو اسی طرح کے المیوں سے دوچار کیا تھا۔

اسی سلسلے کا یہ شعر بھی دیکھیے:

چھوٹا سا ایک گھر تھا درختوں کی اوٹ میں
بامِ بلند و زینۂ پیچاں نہ تھا کوئی

بامِ بلند اور زینۂ پیچاں اس صنعتی تہذیب کی نمائندگی کر رہے ہیں جس نے پرانی تہذیب اور ماحول کو بالکل بدل دیا ہے۔ اس تہذیب نے ہمیں فطرت سے بھی دور کر دیا ہے۔ درختوں کی اوٹ میں بنا ہوا چھوٹا سا گھر اس زندگی کو ظاہر کرتا ہے جو فطرت سے قریب ہے اور جس میں سادگی اور سکون ہے۔ بامِ بلند و زینۂ پیچاں نئے معاشرے اور اس کی مسابقانہ فطرت کو ظاہر کرتا ہے۔

اس طرح احمد مشتاق کے یہاں گھر اور اس کے متعلقات اپنے تہذیبی آثار سے محرومی اور نئی تہذیب کے نفاذ کی عکاسی کرتے ہیں۔

خواب کی علامت بھی احمد مشتاق کے یہاں برابر استعمال ہوئی ہے یہ

خواب نہ پوری ہونے والی خواہشوں اور تمناؤں کی علامت ہے۔ بعض شعروں میں یہ علامت ایک دوسرے پہلو کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ یہ شعر دیکھیے:

بن کے پر زے اُڑ گئیں پریاں گہری نیند کی
تند ہوائیں لے گئیں ٹکڑے اُجلے خواب کے

خواب دیکھنے کے لیے نیند کا آنا بہت ضروری ہے۔ لیکن نیند غائب ہو چکی ہے اور نیند کے غائب ہونے سے ہم خواب دیکھنے سے بھی محروم ہو گئے ہیں یعنی اب وہ عالم ہے کہ ہم وہ خواہشیں اور تمنّائیں بھی نہیں کر سکتے جن سے ہمیں خیالی مسرت حاصل ہوتی تھی۔ اس شعر میں المیہ یہ ہے کہ ہمیں اصل مسرت تو حاصل ہی نہیں تھی لیکن اب ہم خیالی مسرّت کے حاصل کرنے سے بھی محروم ہو گئے ہیں۔ یہ زیادہ افسوسناک پہلو ہے۔

ان اشعار کے تجزیوں سے ہمیں یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ احمد مشتاق نے شہر، جنگل، دھوپ، دریا اور گھر وغیرہ علامتوں کو کس کس طرح استعمال کیا ہے اور ان میں کون کون سے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ ان مفاہیم سے ہمیں یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ شاعر ان علامتوں کی نئی معنویتوں کو نمایاں کر رہا ہے اور ان کے امکانات میں وسعت پیدا کر رہا ہے۔ لیکن ان علامتوں میں کوئی علامت ایسی نہیں ہے جسے شاعر کی نجی تخلیق قرار دیا جائے۔ سابق شعرا کی طرح احمد مشتاق بھی بعض الفاظ کی معنوی قوت سے واقف ہیں اور ان کا زیادہ سے زیادہ استعمال کرتے ہیں لیکن وہ از سر نو کوئی علامت یا اس کے تلازمات وضع نہیں کرتے۔

احمد مشتاق کی علامتوں کے جائزے کے بعد آئیے دیکھیں کہ نئی شاعری

کے ایک اور ممتاز شاعر منیر نیازی کے یہاں کس طرح کا علامتی نظام موجود ہے اور منیر نیازی نے علامتوں کے استعمال میں کوئی نیا انداز اختیار کیا ہے یا نہیں۔

منیر کی شاعری کا جائزہ بتاتا ہے کہ ان کے یہاں علامتوں کا بہت زیادہ استعمال ہوا ہے اور انھوں نے ان علامتوں میں بہت گہرے اور پیچیدہ مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ اس طرح کے مفاہیم ان کے معاصرین کے یہاں کم نظر آتے ہیں۔ ابھی کچھ دیر قبل ہم نے احمد مشتاق کی ان علامتوں پر گفتگو کی تھی جن کا تعلق مکان اور ان کے متعلقات سے ہے۔ ان متعلقات کا جائزہ لیتے وقت ہم نے شعروں کے تجزیے کے ذریعے یہ بتایا تھا کہ احمد مشتاق ان متعلقات کے ذریعے گزرے ہوئے یا معدوم ہوتے ہوئے آثار کی بازآفرینی کر رہے ہیں لیکن منیر کے یہاں مکان اور اس کے لوازم بالکل دوسری طرح سامنے آئے ہیں۔ یہ لوازم منیر کے بیشتر شعروں میں موجود ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی پوری شاعری ایک فضائے مکانی کو پیش کرتی ہے جو احمد مشتاق یا ناصر کاظمی کے یہاں نظر نہیں آتی۔ منیر کی اس مکانی فضا میں ایک عجیب سا اسرار اور سحر موجود ہے۔ دوسری علامتوں کے مقابلے میں منیر کے یہاں مکان اور اس کے تلازمات کا ذکر بار بار ہوا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ منیر نے مکان کو غزل میں پہلی بار پوری قوت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس پیش کش میں گزشتہ زمانوں کی یاد، ان زمانوں کے آثار اور ان کی نوحہ خوانی موجود ہے اب ان شعروں میں منیر کی شاعری کے اس حاوی عنصر کو ملاحظہ کیجیے:

تنہا اجاڑ برجوں میں پھرتا ہے تو منیرؔ
وہ زرفشانیاں ترے رخ کی کدھر گئیں

کیا باب تھے یہاں جو صدا سے نہیں کھلے
کیسی دعائیں تھیں جو یہاں بے اثر گئیں

اک آسیبِ زر ان مکانوں میں ہے
مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

جب سفر سے لوٹ کر آئے تو کتنا دکھ ہوا
اس پرانے بام پر وہ صورتِ زیبا نہ تھی

اُڑا ہے رنگِ در و بام باد و باراں سے
نگر کی اس گھنی چپ میں مدام تو ہے کہ میں

صبحِ سفر کی رات تھی تارے تھے اور ہوا
سایہ سا ایک دیر تلک بام پر رہا

اک چیل ایک ممٹی پہ بیٹھی ہے دھوپ میں
گلیاں اجڑ گئی ہیں مگر پاسباں تو ہے

تمام اجڑے خرابے حسیں نہیں ہوتے
ہر اک پرانا مکاں قصرِ جم نہیں ہوتا

شفق کا رنگ جھلکتا تھا لال شیشوں میں
تمام اجڑا مکاں شام کی پناہ میں تھا

شہ نشینوں پہ ہوا پھرتی ہے کھوئی کھوئی
اب کہاں ہیں وہ مکیں یہ تو بتاتے اس کو

یہ بے صدا سنگ و در اکیلے
اجاڑ سنسان گھر اکیلے

اک تیز رعد جیسی صدا ہر مکان میں
لوگوں کو ان کے گھر میں ڈرا دینا چاہیے

آزردہ ہے مکان میں خاکِ زمین بھی
چیزوں میں شوقِ نقلِ مکانی کو دیکھ کر

مکاں بنا نہ یہاں اس دیارِ شر میں منیر
یہ قصرِ شوق نگر کے عذاب میں نہ ملا

صرصر کی زد میں آئے ہوئے بام و در کو دیکھ
کیسی ہوائیں کیسا نگر سرد کر گئیں

جی خوش ہوا ہے گرتے مکانوں کو دیکھ کر
یہ شہر خوف خود سے جگر چاک تھا ہوا

وہ چمکنا برق کا دشت و در و دیوار پر
سارے منظر ایک پل اس کے اجالوں میں رہے

مکانِ دور سے آتی ہے اک صدا سی منیر
بھلا دیا جسے سب نے وہ نام تو ہے کہیں

ان شعروں میں گزرے ہوئے زمانوں اور ان کے آثار کے منظر نامے پیش کیے گئے ہیں۔ برج، دریا، در و بام، شہ نشینیں، سقف، دیوار وغیرہ مکان کے وہ لوازم ہیں جو بقول منیر نیازی ع "شہر کے سوئے ہوئے اجڑے مکانوں کے اکیلے نوحہ خواں" ہیں۔ ان لوازم کے اسرار کو سمجھنے کے لیے آئیے ان شعروں کا جائزہ لیں:

تنہا اجاڑ برجوں میں پھرتا ہے تو منیر
وہ زر فشانیاں ترے رخ کی کدھر گئیں

چہرے کی زر فشانیاں اس لیے تھیں کہ شہر آباد تھا اور مکان بارونق تھے۔ لیکن اب شہر ویران ہو چکا ہے۔ اسی لیے رخ کی زر فشانیاں بھی غائب ہو گئی ہیں۔ اجاڑ برجوں میں تنہا پھرنا شہر کی رونقوں کے ختم ہو جانے کا ماتم کرنا ہے۔ شہر کی رونقوں کے ختم ہو جانے کے غم نے چہرے کی رونقوں (زر فشانیوں) کو بھی ختم کر دیا ہے۔

اسی طرح یہ شعر:

اک آسیبِ زر ان مکانوں میں ہے
مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

ویران مکانوں کا آسیب زدہ ہونا عام سی بات ہے۔ یہ آسیب عموماً ان مکانوں میں بھٹکتی ہوئی روحوں سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ لیکن یہاں مکانوں کی ویرانی کا سبب آسیبِ زر ہے۔ مکیں سے مراد وہ کمانے والے ہیں جو طلبِ زر کے لیے اپنے گھروں کو چھوڑ کر کہیں اور چلے گئے ہیں اور جنھوں نے دولت کما کر اپنے مکانوں کو عالیشان عمارتوں میں بدل دیا ہے۔ ان مکانوں کی آرائش اور ان میں موجود سامانِ آسائش ہی دراصل آسیبِ زر ہے۔ اس آرائش و آسائش کو آسیبِ زر اس لیے کہا ہے کہ دولت کی وجہ سے مکانوں کی رونق تو بڑھتی جا رہی ہے لیکن مکان مکینوں سے خالی ہوتے جا رہے ہیں۔ زیب غوری نے اپنے ایک شعر میں اسی مفہوم کی طرف اشارہ کیا ہے:

اس سر و سامانِ آسائش سے خوف آتا ہے کیوں
اپنے گھر پہ سایۂ آسیبِ زر کیسا لگا

علامتی مفہوم میں یہ شعر ان تارکینِ وطن پر بخوبی منطبق ہوتا ہے جو مغربی ایشیا کے ممالک میں دولت کمانے کی غرض سے گئے ہیں اور جو اپنے مکانوں کی آرائش تو کرتے رہتے ہیں لیکن انھیں آباد نہیں کرتے۔

صبح سفر کی رات تھی تارے تھے اور ہوا
سایہ سا ایک دیر تلک بام پر رہا

صبح سفر پر نکلنا ہے۔ یہ رات سفر پر نکلنے سے پہلے کی آخری رات ہے۔ اس لیے شاعر یہ رات اپنی آنکھوں میں بسر کر رہا ہے اسی لیے وہ تاروں کو بھی دیکھ رہا ہے اور ہوا کو بھی محسوس کر رہا ہے اور اسی بیداری کے عالم میں وہ بام پر ایک سائے کو بھی دیکھ رہا ہے، یہ سایہ اس کی کسی عزیز ترین شئے یعنی اس کی محبوبہ کا سایہ ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جب وہ سفر سے لوٹ کر آئے گا تو بام و در ویران ہو چکے ہوں گے اور یہ سایہ اسے کہیں نظر نہیں آئے گا۔ سائے کا دیر تک بام پر رہنا یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ سائے کو یقین ہے کہ اب جانے والا لوٹ کر نہیں آئے گا۔ اس طرح یہ ایسا سفر ہے جس میں ہمیں اپنی محبوب ترین شئے سے بھی محروم ہو جانا ہے۔
اسی مفہوم کی توسیع اس شعر میں ملاحظہ ہو:

جب سفر سے لوٹ کر آئے تو کتنا دکھ ہوا
اُس پرانے بام پر وہ صورتِ زیبا نہ تھی

جب سفر پر گئے تھے تو شہر کے بام و در میں صورتیں موجود تھیں، جب سفر سے لوٹ کر آئے تو صورتیں غائب تھیں۔ پرانا بام تو موجود تھا لیکن وہ صورتِ زیبا نہ تھی جو اس بام کی رونق تھی۔ جتنا دکھ صورتِ زیبا کے نہ ہونے کا ہے اتنا ہی دکھ بام کی بے رونقی کا ہے کیوں کہ یہ رونق اسی صورتِ زیبا کی وجہ سے تھی۔ منیرؔ اس قبیل کے شعروں میں مکان کو مکین سے اور مکین کو مکان سے الگ نہیں ہونے

دیتے۔ ان کے یہاں دونوں ایک دوسرے کا لازمہ ہیں بلکہ دونوں ایک ہی ہیں۔

ویرانی اور بے مکانی کو منیر نے طرح طرح سے پیش کیا ہے اور اس پیشکش میں انھوں نے بہت عمدہ شعری پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ یہ پیکر ایک ایسی فضا بناتے ہیں جس میں ہمیں خوف، بے رونقی، محزونی اور لاحاصلی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے:

اک چیل ایک ممٹی پہ بیٹھی ہے دھوپ میں
گلیاں اجڑ گئیں ہیں مگر پاسباں تو ہے

یہ ایک ساکن پیکر ہے جو ہمیں خوف، ویرانی اور وحشت کا احساس دلا رہا ہے۔ چیل ایک منحوس پرندہ ہے۔ دھوپ میں اس کا ممٹی پر بیٹھا ہونا دو باتوں کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے: شہر ویران ہو چکا ہے اور شہر پر کسی نحوست کا سایہ ہے:

ویرانی اور نحوست ایک دوسرے کا سبب ہیں، دوسرے مصرعے میں بتایا گیا ہے کہ ممٹی پر بیٹھی ہوئی چیل ویران شہر کی پاسبانی کر رہی ہے۔ اس میں ایک طرح کا ستم ظریفانہ طنز ہے۔ چیل مردہ خور پرندہ ہے جو کسی مردہ شہر ہی کی پاسبانی کر سکتا ہے۔ اس طرح پورے شعری پیکر نے جس طرح کی فضا خلق کی ہے اس نے ویرانی، خوف اور بے رونقی کو شدید تر کر دیا ہے۔

یہ فضائیں منیر کی نظموں میں اور زیادہ شدّت کے ساتھ نظر آتی ہیں۔ دو مصرعوں پر مشتمل اُن کی اس نظم میں اس فضا کی شدّت کو دیکھیے:

اک کنواں تھا بیچ میں اک پیتل کا مور
خالی شہر ڈراؤنا کھڑا تھا چاروں اور

'دھوپ میں ایک غیر آباد شہر کا نظارہ'

اس طرح کے پیکروں کے ذریعے منیرؔ کو ویرانی اور خوف کی فضا خلق کرنے میں کمال حاصل ہے۔ ان کے کچھ اور عمدہ شعروں میں ان منظروں کا مشاہدہ کیجیے۔

شہ نشینوں پہ ہوا پھرتی ہے کھوئی کھوئی
اب کہاں ہیں وہ مکیں یہ تو بتاتے اس کو

شہ نشینوں پر ہوا اپنے مکینوں کی تلاش میں کھوئی کھوئی پھرتی ہے لیکن مکان اب ان مکینوں سے خالی ہیں۔ شعر کا المیہ پہلو یہ ہے کہ وہ ہوا جو اپنے مکینوں کے لیے کھوئی کھوئی پھرتی ہے اسے مکینوں نے یہ تک نہیں بتایا کہ اب وہ کہاں ہیں۔ "یہ تو بتاتے اس کو" کا فقرہ اسی الم ناکی کو ظاہر کرتا ہے اس کے علاوہ ایک المیہ پہلو یہ بھی ہے کہ وہ ہوا جو دوسروں کی خبر لاتی ہے اور جو دوسروں کی خبر رکھتی ہے اسے خود اپنے مکینوں کی خبر نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ مکیں یا تو اب اس دنیا میں نہیں ہیں یا کسی ایسے (دور افتادہ) مقام پر ہیں جہاں سے ہوا ان کی خبر نہیں لاسکتی۔ دونوں ہی المناک صورتیں ہیں۔

شعر کے پہلے مصرعے کی ایک اور خصوصیت بھی ہے..... "ہوا پھرتی ہے کھوئی کھوئی" میں کھوئی کھوئی بمعنی گم صم (مغموم۔ دل گرفتہ) ہے۔ لیکن اس کا کھویا کھویا پھرنا کھوئے ہوؤں کے لیے ہے۔ اس طرح منیرؔ نے پہلے مصرعے کے اس فقرے سے دوسرے مصرعے کے مخفی مفہوم کے لیے معنوی مناسبت پیدا کر دی ہے۔

آزردہ ہے مکاں میں خاکِ زمین بھی
چیزوں میں شوقِ نقلِ مکانی کو دیکھ کر

چیزوں میں نقل مکانی کا شوق دیکھ کر مکان کی خاک بھی آزردہ ہے۔ خاک کی یہ آزردگی اس لیے ہے کہ اگر چیزیں اسی طرح منتقل ہوتی رہیں تو ایک دن خاک کو بھی یہ زمین چھوڑنا پڑے گی۔ یہاں بھی ایک المیہ پہلو موجود ہے کہ جس شے کی محبت لوگوں کو وطن میں رہنے پر مجبور کرتی ہے یعنی خاک وطن' اسے بھی اپنی سرزمین سے جدا ہو جانے کا خوف لاحق ہو گیا ہے اور آزردگی کا سبب یہی خوف ہے۔

اس طرح منیر کے یہاں مکان کے تلازموں سے جو مکانی فضا تیار ہوتی ہے اس میں ویرانی، خوف اور وحشت کے ساتھ ساتھ افسردگی اور محزونی کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ منیر کے مکان اور ان کے لوازم چھوٹے شہروں اور قصبات کی ان آبائی حویلیوں کی علامت ہیں جن کے مکین کمائی کے لیے بڑے شہروں میں جا بسے ہیں۔ جن کی کمائی ہوئی دولت مکانوں کی رونق میں اضافہ کر رہی ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ یہ عناصر منیر کی نظموں میں اور زیادہ قوت کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں اسی لیے ان کی نظموں میں ان عناصر سے تعمیر ہونے والی فضا غزلوں کے مقابلے میں زیادہ شدید معلوم ہوتی ہے۔ یہ چند نظمیں ملاحظہ کیجیے :۔

ایک مکاں کے دس دروازے
کھلے پڑے ہیں سارے
اندر باہر کوئی نہیں ہے
کوئی چاہے لاکھ پکارے

'شب ماہ میں سیر کے دوران'

دروازے بڑے مکانوں کے
کچھ بھول کھلے دالانوں کے

کچھ رنگ چھپے ویرانوں کے
فانوس کھلی دوکانوں کے
"ایک لمحہ تیز سفر کا"

صبح دم سونے محلے پھیکی پھیکی سہ پہر
پھول گرتے دیکھنا شاخوں سے فرشِ شام پر
خواب اس کے دیکھنا موجود تھا جو بام پر
پھر ہری بیلوں کے نیچے بیٹھنا شام و سحر
"بے سُود سفر کے بعد آرام کا پل"

حویلی کے شجر پر شور چڑیوں کے چہکنے کا
عجب حیرانیاں سی ہیں
مکانوں اور مکینوں میں
کہ موسم آ رہا ہے گاؤں کے جنگل مہکنے کا
جُنگ کے سائے میں جنت ارضی کا خواب

ہر طرف خاموش گلیاں زرد رو گونگے مکیں
اُجڑے اُجڑے بام و در اور سونے سونے شہ نشیں
ممٹیوں پر ایک گہری خامشی سایہ فگن
رینگ کر چلتی ہوا کی بھی صدا آتی نہیں
موت (تیز ہوا اور تنہا پھول)

شہر کے گھر سنسان پڑے ہیں
سارے لوگ گھروں سے باہر
چاند کی پوجا کرنے گئے ہیں

ایک رسم (تیز ہوا اور تنہا پھول)

بین نکہت اور سونا گھر
تیز ہوا میں بجتے در
لمبے صحن کے آخر پر
لال گلاب کا تنہا پھول
اب میں اور یہ سونا گھر
تیز ہوا میں بجتے در
دیواروں پر گہرا غم
کرتی ہے آنکھوں کو نم
گئے دنوں کی اڑتی دھول

تنہائی (تیز ہوا اور تنہا پھول)

منیر کی نظموں سے ان مثالوں کے پیش کرنے کا مقصد یہ بتانا ہے کہ یہ فضا منیر کی پوری شاعری پر چھائی ہوئی ہے۔ ان کی نظموں پر یہ فضا بہت زیادہ غالب ہے۔ اس فضا کے غلبے کی وجہ سے منیر کے یہاں دوسری علامتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں۔ تاہم دھوپ جنگل، شہر، شام، سفر اور سراب وغیرہ پر مشتمل اشعار ان کے یہاں موجود ہیں:

مہیب بن تھا چہار جانب — کٹا تھا سارا سفر اکیلے
ہے شام کی زرد دھوپ سر پر — ہوں جیسے دن میں نگر اکیلے

سویا ہوا تھا شہر کسی سانپ کی طرح
میں دیکھتا ہی رہ گیا اور چاند ڈھل گیا

تھی شام زہر رنگ میں ڈوبی ہوئی کھڑی
پھر اک ذرا سی دیر میں منظر بدل گیا

دھوپ ہرا اور زرد پھولوں کے شجر ہر راہ پر
اک ضیائے زہر سب سڑکوں کو پیلا کر گئی

اس شہر کے یہیں کہیں ہونے کا رنگ ہے
اس خاک میں کہیں کہیں سونے کا رنگ ہے

طوفانِ ابر و باد و بلا ساحلوں پہ ہے
دریا کی خامشی میں ڈبونے کا رنگ ہے

بس ایک ہو کا تماشا تمام سمتوں میں — مری صدا کے سفر میں سراب کیوں آیا

سفر میں دھوپ کا منظر تھا اور سائے کا در — ملا جو مہر میں مجھ کو سراب میں نہ ملا

ان شعروں میں منیر کی شاعری کا غالب عنصر یعنی مکان کے لوازم موجود نہیں ہیں۔ لیکن ان تمام شعروں میں جو فضا بنتی ہوئی نظر آرہی ہے اس میں حیرانی، خوف اور آزردگی کا عنصر نمایاں ہے۔ مہیب جنگل کے گھیرے میں اکیلے سفر کرنا، شام کی زرد دھوپ کا سر پر ہونا، سانپ کی طرح کسی شہر کا سویا ہوا ہونا، شام کا زہر رنگ میں ڈوبا ہوا ہونا، اور پھر ذرا سی دیر میں منظر کا بدل جانا، راہ میں زرد پھولوں کے درختوں کا ہونا، دریا کی خامشی، ساحل پر طوفانِ ابر بادو بلا کا ہونا، تمام سمتوں میں ہو کا تماشا کرنا اور سفر میں دھوپ اور سائے کا منظر بدل جانا ـــــ ان تمام پیکروں میں ایک اَن دیکھے خوف، ایک ناقابلِ فہم تغیّر اور ایک ایسی آزردگی کا احساس ہوتا ہے جسے بیان کرنا ممکن نہ ہو۔ اِن پیکروں کے ذریعے پہلے منظر بنتے ہیں، پھر معدُوم ہو جاتے ہیں اور معدوم ہوتے ہوئے مَنظروں کو دیکھ کر ہم خود کو بھی معدوم ہوتا ہوا محسوس کرنے لگتے ہیں۔ یہی اِن مَنظروں کی خوبی ہے۔ اس طرح منیر کے جن شعروں میں براہِ راست مکانی لوازم موجود نہیں ہیں۔ وہاں بھی معدوم ہوتی ہوئی اشیا کے زیاں کا احساس موجود ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ نئی اردو شاعری میں یہ فضا سب سے زیادہ منیر ہی کے یہاں نظر آتی ہے۔ کسی اور شاعر نے ان لوازم کو اس شاعرانہ ہُنر کے ساتھ استعمال نہیں کیا۔ اس لیے کسی اور شاعر کے یہاں مکانی فضا کا یہ تاثر بھی موجود نہیں ہے۔ لیکن ایک مخصوص جذبے اور ایک خاص فضا کی نمائندگی کرنے کے باوجود یہ لوازم منیر نیازی کے یہاں کسی نظام کی شکل میں نہیں ڈھل سکے اور منیر کے بعد کسی اور شاعر نے ان کی معنوی قوّت کو اس طرح سمجھا بھی نہیں۔ اس لیے دوسرے شاعروں کے یہاں ان تلازموں کے وہ معنوی امکانات نظر نہیں آتے جو منیر کے یہاں موجود ہیں۔

(مسلسل)

۲

"بلاغت کا پہلا فرض یہ ہے کہ جو واقعہ فرض کیا جائے وہ ایسا ہو کہ
وقت اور حالت کے لحاظ سے اس کا واقعہ ہونا یقینی ہونے
کے برابر ہو، اس کے ساتھ واقعہ کے جزئیات اور کیفیات
جو بیان کیے جائیں وہ بالکل مقتضائے حال کے موافق ہوں،
اور اس طرح بیان کیے جائیں کہ واقعہ کی صورت آنکھوں میں پھر جائے۔"

شبلی نعمانی

میر انیس اور قصّہ گوئی کا فن

خصوصی مرثیے کے حوالے سے

ع جب نوجواں پسر شہِ دیں سے جدا ہوا

تجسّس اور کلائمکس قصّے کے بُنیادی عناصر ہیں کہانی کہنے والا کہانی میں کشش اسی وقت پیدا کرتا ہے جب وہ کہانی سُننے والے کو بار بار یہ احساس دلاتا رہے کہ اب کیا ہونے والا ہے، اب کیا ہوگا اور جو کچھ ہونے والا ہے یا ہونے جا رہا ہے وہ کس طرح ہوگا۔ کبھی کبھی کہانی سُننے والا کہانی میں بیان کی ہوئی باتوں کی بُنیاد پر کہانی ختم ہونے سے پہلے خود ہی کہانی کے ختم ہونے کے مقام اور اس کے اختتام کے بارے میں سوچ لیتا ہے یعنی جو کچھ ہونے والا ہے یا ہونے جا رہا ہے اس کا اختتام اس مقام پر اس طرح ہوگا۔ اور اُسے ہم سُننے والے کے نقطۂ نظر سے متوقع اختتام کا نام دیتے ہیں۔ اگر کہانی کا اختتام سننے والے کے خیال کے عین مطابق ہوا ہے تو ایک طرف کہانی اس پُراسرار کیفیت سے محروم ہو جاتی ہے جو کہانی میں جذبۂ تجسّس کو بڑھانے کا باعث بنتی ہے اور دوسری طرف کہانی سننے والے کا پہلے سے تیار ذہن اس اختتام سے وہ تاثر قبول نہیں کرتا جو کہانی کے غیر متوقع لیکن بامعنی اختتام سے پیدا ہوتا ہے۔ اور کہانی کا یہ غیر متوقع اور بامعنی اختتام ہی کہانی کہنے والے کی مکمّل کامیابی ہے۔

حقیقی واقعات کی عکاسی کرنے کی بنا پر مرثیے میں تجسّس اور سسپنس suspense کا پیدا کرنا مقابلتاً بہت مشکل ہے۔ جادوئی اور طلسمی قصّوں اور کرداروں کی بنا پر یہ کام مثنوی میں بہت آسان ہے کیونکہ مثنوی میں افسانوی واقعات کا سحر بجائے خود تجسّس بن جاتا ہے

جبکہ مرثیہ حقیقی واقعات کا اظہار ہے اور حقیقی واقعات میں تجسّس شاعر کی قوتِ بیان کی بنا پر پیدا ہوتا ہے۔

تجسّس اور کلائمکس سے قطع نظر ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ قصّہ گوئی کے دوسرے مطالبات کیا ہیں۔ قصّہ گوئی کا پہلا مطالبہ اس کا کہانی پن storyness ہے یعنی جو کچھ ہمارے سامنے بیان کیا جارہا ہے وہ حقیقت کا محض سیدھا سادھا بیان flat statement نہ معلوم ہو بلکہ اسے اس طرح بیان کیا جائے کہ وہ بیان حقیقت کی سطح سے بلند ہو کر قصہ معلوم ہونے لگے اور کہانی کا دوسرا مطالبہ اس کا وہ اسلوب ہے جو کہانی کے موضوع کی وضاحت کے لیے موزوں معلوم ہو۔ یہی اسلوب بیانیہ میں قوت پیدا کرتا ہے۔

اب آیئے دیکھیں کہ انیس کا پیشِ نظر مرثیہ قصہ گوئی کے فن کے اعتبار سے ہمارے متذکرہ بیانات کی توثیق کرتا ہے یا نہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ مرثیے کا باقاعدہ تجزیہ کیا جائے آپ ۱۹۰ بندوں پر مشتمل اس مرثیے کی مختصر تفصیل ملاحظہ کرلیں۔

امام حسین کے نوجوان بیٹے جناب علی اکبر ان سے جدا ہو چکے ہیں۔ نوجوان بیٹے کی جُدائی کے غم نے امام کے قویٰ کو مضمحل کر دیا ہے۔ غم سے نڈھال قبلۂ امام خیمے میں جاکر سیدانیوں کو اس موت کی خبر دیتے ہیں یہ خبر سن کر بی بیوں میں کہرام برپا ہو جاتا ہے۔ امام بی بیوں کو صبر کی تلقین کرتے ہیں اور خود میدان کی طرف جانے کی تیاری کرتے ہیں۔ میدان میں پہنچ کر امام رجز خوانی کرتے ہیں۔ جنگ شروع ہوتی ہے اور جب امام جنگ میں اپنے جوہر دکھانے لگتے ہیں تو فوجِ مخالف کے نامور کماندار اور تیغ زن محمدِ عربی کا واسطہ دے کر ان سے پناہ طلب کرتے ہیں۔ امام رسولِ پاک کا نام سن کر تلوار روک لیتے ہیں اسی عالمِ شور و شر میں ایک اجنبی مُسافر اُس طرف آنکلتا ہے اور میدانِ جنگ میں عجیب و غریب منظر دیکھتا ہے۔ ایک شخص تنہا لہو میں لال کھڑا ہے اور دشمن کی فوجیں اسے قتل کر دینے کے در پے ہیں۔ اس شخص کے آس پاس بچوں، بوڑھوں اور جوانوں کی لاشیں ہیں اور وہاں سے کچھ دور پر نصب ایک خیمۂ فلک وقار

سے بار بار ایک بی بی کے بین کرنے کی صدائیں آرہی ہیں۔ مسافر اس شخص کے قریب پہنچ کر اسے سلام عرض کرتا ہے اور اس کے پوچھنے پر اپنے سفر کی غرض و غایت بیان کرتا ہے پھر اس شخص سے اس کا نام پوچھتا ہے اور جب وہ شخص اپنا نام ظاہر کرتا ہے تو مسافر غش کھاکر گر پڑتا ہے اور جب ہوش میں آتا ہے تو فوجِ مخالف پر حملہ کر کے اس شخص یعنی امام عالی مقام پر اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔

اس طرح واقعہ مختلف موڑوں اور پیچوں سے گزرتا ہوا بالآخر مسافر کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ واقعہ کی اس مختصر تفصیل سے آپ نے واقعے کی نوعیت اور اس کے المیہ مضمرات کا اندازہ کر لیا ہوگا۔ اب سوال یہ ہے کہ اس طرح کا واقعہ کس طرح کے اسلوب کا متقاضی ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ اس اسلوب کی وضاحت کی جائے آپ اس واقعے کی مزید توضیح کے لیے واقعے کے نمائندہ کرداروں سے تعارف حاصل کر لیجیے۔ واقعہ چھ کرداروں پر مشتمل ہے۔

(۱) امام حسین (۲) جناب زینب (۳) جناب سکینہ (۴) جناب فضہؓ

(۵) جناب شہر بانو (۶) اجنبی مسافر۔

ان کرداروں کے اعمال و افعال کو ظاہر کرنے کے لیے انیس نے بندوں کے اعتبار سے واقعے کے اجزا کی ترتیب اس طرح کی ہے:

پہلا جز:	باپ کے دل پر نوجوان بیٹے کی موت کا اثر	۸ بند
دوسرا جز:	خیمے میں جاکر امام حسین کا جناب علی اکبر کے قتل کی خبر دینا	۴ بند
تیسرا جز:	امام حسین اور جناب زینب کا مکالمہ	۷ بند
چوتھا جز:	امام حسین اور جناب سکینہ کا مکالمہ	۱۱ بند
پانچواں جز:	امام حسین اور جنابِ فضہؓ کا مکالمہ	۲ بند
چھٹا جز:	امام حسین اور جنابِ شہر بانو کا مکالمہ	۱۳ بند
ساتواں جز:	رخصت اور آمد	۳۰ بند

آٹھواں جز: رجز (خطبۂ امام)	۱۱ بند
نواں جز: جنگ	۳۷ بند
دسواں جز: میدانِ کربلا میں مسافر کی آمد	۱۲ بند
گیارہواں جز: امام حسین اور مسافر کا مکالمہ	۲۷ بند
بارہواں جز: مسافر کی جنگ اور شہادت	۱۰ بند
	۱۷۲

مرثیہ کُل ۱۹۰ بندوں پر مشتمل ہے۔ ۱۸ بندوں کا استعمال انیس نے واقعے کی مختلف کڑیوں کو جوڑنے کے لیے کیا ہے۔

اب آپ واقعے کے مختلف مرحلوں اور نوعیتوں سے پوری طرح واقف ہو چکے ہیں۔ واقعہ مختلف کرداروں پر مشتمل ہے۔ کردار مختلف مرحلوں سے گزرتے ہیں اور مختلف قسم کے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ ان جذبات کا اظہار مکالموں کے ذریعے ہوتا ہے۔

ایک واقعہ انھیں اجزا و عناصر سے ترتیب پاتا ہے۔ یعنی واقعہ کرداروں سے قائم ہوتا ہے۔ کردار مختلف جذبوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ جذبات کا اظہار مکالموں کے ذریعے ہوتا ہے۔ مکالموں کا انداز اور لب و لہجہ جذبات کی صفتوں اور نوعیتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ جذبات کی صفتوں اور نوعیتوں سے کرداروں کی عظمت قائم ہوتی ہے اور کردار کی عظمت کہانی میں شکوہ پیدا کرتی ہے۔

لیکن کہانی میں ترتیب و تعمیر کا یہ سارا حُسن بیانیہ سے پیدا ہوتا ہے۔ بیانیہ پر قدرت حاصل کیے بغیر قصّہ گوئی کے فن میں کمال حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ اگر ہمیں بیانیہ میں کمال حاصل نہیں ہے تو ہم واقعوں اور کرداروں میں وہ معنوی تنظیم نہیں پیدا کر سکتے۔ جو قصّے میں طرح طرح کے پیچ اور موڑ پیدا کرنے کے باوجود اس کے ابتدائیہ کو اس کے اختتامیہ سے ہم آہنگ کر دیتی ہے۔

پیشِ نظر مرثیے میں بیان کردہ قصّہ کا راوی خود مرثیہ گو ہے لیکن قصّہ بیان کرنے کے لیے اس نے دوسرے راویوں اور منقولہ روایتوں کا بھی سہارا لیا ہے۔ قصے کا بنیادی صیغہ صیغۂ ماضی ہے لیکن کہیں یہ صیغہ ماضی استمراری بن جاتا ہے کہیں ماضی بعید۔ کبھی یہ ماضی قریب میں بدل جاتا ہے اور کبھی ماضی مطلق کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

قصہ کا پہلا راوی یعنی مرثیہ گو قصّے کو یوں شروع کرتا ہے:

جب نوجواں پسر شہِ دیں سے جُدا ہوا

دل داغ ہو گیا دلِ جانِ بتول کا

گھر بے چراغ ہو گیا سبطِ رسول کا

اس بند میں انیس نے جناب علی اکبر کی شہادت کا منظر پیش نہیں کیا ہے بلکہ صرف اتنا بتا دیا ہے کہ امام حسین سے ان کا نوجوان بیٹا جدا ہو چکا ہے اگر آپ کو واقعے کی تفصیل نہیں معلوم ہے تو کہانی کا پہلا ہی مرحلہ آپ کے ذہن میں تجسّس پیدا کر دیتا ہے یعنی آپ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ جو بیٹا جدا ہوا ہے وہ کس طرح جدا ہوا ہوگا۔ دوسرے بندوں میں انیس یہ بتا رہے ہیں کہ نوجوان بیٹے کی جُدائی نے امام کے دل پر کیا اثر کیا ہے:

بچھڑا وہ لال جس کا گوارا نہ تھا فراق

فرماتے تھے کہ لوٹ لیا تو نے اے عراق

اے موت جلد آ کہ بس اب زندگی ہے شاق

خنجر کی آرزو ہے شہادت کا اشتیاق

برباد اس طرح کوئی آباد گھر نہ ہو

کیا زندگی کا لُطف جب ایسا پسر نہ ہو

انیس نے ان بندوں میں غم کی وہ کیفیت پوری طرح پیش کر دی ہے جو کرداروں کے رشتے اور سانحے کی نوعیت کے عین مُطابق ہے۔

اب قصہ دوسرے مرحلے میں اس طرح داخل ہوتا ہے :

روتے ہوئے حرم میں گئے قبلۂ انام

اور حرم میں امام جناب علی اکبر کی شہادت کی خبر اس طرح سناتے ہیں :

فرماتے تھے بہن علی اکبر گزر گئے
ہم ایسے سخت جاں ہیں کہ اب تک نہ مر گئے

یہ خبر سُن کر بی بیوں میں کہرام برپا ہو جاتا ہے :

یہ سُن کے بی بیوں کے جگر پر چھری چلی
زینب زمیں پہ گر کے پکاری کہ یا علی
سِرِّ خفی جہاں کے ہیں سب آپ پر جلی
جاتا ہے ظالموں میں یہ کونین کا ولی

بیکس کو آسرا ہے پسر کا نہ بھائی کا
آقا یہی تو وقت ہے مشکل کشائی کا

امام جناب زینب کو صبر کی تلقین کرتے ہیں :

فرمایا شہ نے صبر بہن چاہیے تمھیں
خالق کی یادِ سِرّ و عَلَن چاہیے تمھیں
لب پر رضا رِضا کا سخن چاہیے تمھیں
جو ماں کا تھا چلن وہ چلن چاہیے تمھیں

ہر بار پوچھتے تھے سبب آہِ سرد کا
شکوہ کیا علی سے نہ پہلو کے درد کا

جناب زینب کو صبر کی تلقین کرنے کے بعد امام حسین کہانی کے تیسرے کردار یعنی جنابِ سکینہ پر نظر کرتے ہیں۔ جناب سکینہ امام سے لپٹ کر پوچھتی ہیں :

کیا اس بلا کے بن سے تہیہ سفر کا ہے
صدقے گئی بتاؤ ارادہ کدھر کا ہے

امام اپنی چہیتی بیٹی سے اپنے سفرِ آخر کو ناگزیر بتاتے ہوئے کہتے ہیں :

جانا ہے دور، شب کو، جو آنا نہ ہو اِدھر
ضد کر کے روئیو نہ ہمیں چاہتی ہو گر
پہلے پہل ہے آج شبِ فرقتِ پدر
سورہیو ماں کی چھاتی پہ غربت سے رکھ کے سر

راحت کے دن گزر گئے یہ فصل اور ہے
اب یوں بسر کرو جو یتیموں کا طور ہے

محبّت پدری کے اس پیرائے میں بیٹی کو یتیمی کا اشارہ کرنے کے بعد امام جنابِ شہر بانو کے قریب پہنچتے ہیں جو اپنے جوان بیٹے کی موت کے صدمے سے بے حال ہیں :

روتے ہوئے گئے جو وہاں شاہِ خوش خصال
دیکھا کہ غش ہیں خاک پہ بکھرے ہوئے ہیں بال
شبیر بیٹھ کر یہ پکارے بصد ملال
اے شہر بانو ہوش میں آؤ یہ کیا ہے حال

سچ ہے فلک نے تم کو بڑے دکھ دکھائے ہیں
صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں

مرثیے کے اس موڑ تک آتے آتے آپ امام حسین کے علاوہ قصے کے تین اور کرداروں سے تعارف حاصل کر چکے ہیں۔ جنابِ زینب، جنابِ سکینہ اور جنابِ شہر بانو۔ ان تین بی بیوں سے آپ نے امام حسین کی گفتگو بھی ملاحظہ کر لی ہے۔ واضح رہے کہ ان میں سے ایک بی بی امام حسین کی بہن دوسری ان کی بیٹی اور تیسری بی بی ان کی زوجہ ہیں۔ ان تینوں بی بیوں سے

کلام کرتے وقت رشتوں کی مناسبت سے امام کی گفتگو کا لہجہ بدلا ہوا ہے۔ متعلقہ بند آپ کے سامنے پیش کیے جا چکے ہیں۔ اب آپ ایک ایک مصرع میں لہجوں کی یہ تبدیلی ملاحظہ کیجیے۔

امام اور جنابِ زینب : ع جو ماں کا تھا چلن وہ چلن چاہیے تمھیں

متعلقہ بند کا چوتھا مصرع

امام اور جنابِ سکینہ : ع ضد کر کے رو یُو نہ ہمیں چاہتی ہو گر

متعلّقہ بند کا دوسرا مصرع

امام اور جنابِ شہر بانو : ع صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں

متعلّقہ بند کا چھٹا مصرع

یہاں یہ بتانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ لہجے کی تبدیلی اسلوب کی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ اب قصّے کا وہ محل آپہنچا ہے۔ جہاں جنابِ شہر بانو جنابِ علی اکبر کے غم میں دل گرفتہ و بے حواس ہیں اور امام فرما رہے ہیں :

ع صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں

سن کر صدا حسین کی یہ چونکی وہ نوحہ گر
کی عرض سر جھکا کے قدم پر بہ چشمِ تر
تنہا حضور آئے ہیں باندھے ہوئے کمر
صاحب کہاں ہے منّتوں والا مرا پسر
ایسے نہیں جو دکھ میں جُدا ہوں وہ باپ سے
اپنے مرادوں والے کو لوں گی میں آپ سے

قصّہ کی یہ منزل عجیب و غریب ہے امام آخری رخصت کو آئے ہیں اور جنابِ شہر بانو انھیں رخصت کرنے کے بجائے ان سے اپنا منّتوں والا پسر طلب کر رہی ہیں۔ یہاں انیس نے قصّہ گوئی کے فنی تقاضے کو صورتحال کا عینی تقاضا بنا دیا ہے۔ دوسرا مرثیہ گو اس محل پر (ع۔ صاحب! اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں) امام کی رخصت کا منظر پیش کرنے لگتا لیکن یہاں قصّہ گوئی کا فنی تقاضا یہ ہے کہ بیٹے کے غم میں ڈوبی ہوئی ماں کو غش سے آنکھیں

کھولنے کے بعد بھی بیٹے کے غم میں ڈوبا ہوا دکھایا جائے۔ واضح رہے کہ مندرجۂ بالا بند میں جنابِ شہر بانو کے پوری طرح ہوش میں آنے کا ذکر نہیں ہے بلکہ امام حسین کی آواز سن کر وہ صرف چونک پڑی ہیں۔ غشی کا عالم اب بھی طاری ہے اور وہ مدعائے امام سے بے خبر بیٹے کے تصوّر میں گم ہیں۔

بےخودی میں جب آئے تھے میدان سے وہ ادھر
کیا دیکھتی مجھے تو کچھ آتا نہ تھا نظر
سنبھلا جو دل ذرا تو پھڑکنے لگا جگر
کب آئے کب گئے مجھے مطلق نہیں خبر
آئے تو چھپ کے آئے گئے بے ملے ہوئے
باتیں نہ پیار کی ہوئیں نہ کچھ گلے ہوئے

امام جنابِ شہر بانو کی یہ باتیں سُن کر انھیں حقیقتِ حال سے آگاہ کرتے ہیں کہ جنابِ علی اکبر اب اس دنیا میں نہیں رہے اور فرماتے ہیں:

جاتے ہیں ہم وہیں کہ جہاں ہے وہ لالہ فام
دیدو جو اپنے لال کو دینا ہو کچھ پیام
سُن کر یہ ذکر ہوش میں آئی وہ تشنہ کام
سمجھی کہ گھر تباہ ہوا اب چلے امام
خنجر سے حلقِ شاہ کے کٹنے کا طور ہے
بستی اجڑ کے تخت الٹنے کا طور ہے

جنابِ شہر بانو پوری طرح ہوش میں آچکی ہیں اور یہ یقین کر لینے کے بعد کہ امام واقعی آخری رخصت کو آئے ہیں، امام سے یوں کلام کرتی ہیں:

کچھ حق میں اس کنیز کے فرما کے جائیے ۔۔۔ صاحب کوئی جگہ مجھے بتلا کے جائیے

آپ نے اس بیت میں مستعمل لفظ "صاحب" پر غور کیا؟ کچھ دیر قبل انیسؔ اسی لفظ کا استعمال کر چکے ہیں (؂ صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں) وہاں امام حسینؑ اس لفظ "صاحب" کے ذریعے جنابِ شہر بانو کو مخاطب کر رہے ہیں اور یہاں جنابِ شہر بانو اسی لفظ کے ذریعے امام حسینؑ کو مخاطب کر رہی ہیں لیکن دونوں کرداروں کے مکالمے کے اس اساسی لفظ نے صورتِ واقعہ کے اعتبار سے اپنی حیثیت ظاہر کی ہے اور منظر کو پس منظر سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

یہاں قصّے کے پانچویں کردار کے ساتھ اس کا چھٹا جز ختم ہو رہا ہے۔ اب قصّے کے ساتویں آٹھویں اور نویں جز یعنی رخصت، رجز اور جنگ کے بیان کو ان بندوں میں بالترتیب ملاحظہ کیجیے۔ ہر جز کے متعلقہ بندوں میں سے خاص خاص بندوں کا انتخاب اس طرح کیا گیا ہے کہ آپ دسویں جز سے قبل تک کی کہانی ان بندوں کی زبانی سن لیں:

مل کر حرم سے در پہ جو شاہِ غیور آئے
اک غل ہوا حضورِ کرامت ظہور آئے
لاؤ فرس کو ڈیوڑھی پہ جلدی حضور آئے
اعمیٰ بھی ہو تو آنکھ کی پتلی میں نور آئے

پھرتا تھا سر پہ چترِ سلیماں جناب کے
سایہ تھا ایک بیچ میں دو آفتاب کے

آیا عجب شکوہ سے اسپِ قمر رکاب
تھامے تھی فتح زین کا دامن ظفر رکاب
چشمک زنی ہلال پہ کرتی تھی ہر رکاب
حلقہ تھا نورِ مہر کا یا جلوہ گر رکاب

فتراک تھے کہ کھولے ہوئے تھا عقاب پر
زیں پر تھا گردپوش کہ ابر آفتاب پر

سینہ کشادہ، تنگ کمر، چست جوڑ بند
گردن میں خم ہلال کا اور اس کا سر بلند
جاندار، بردبار، عدو کُش، ظفر پسند
بجلی کسی جگہ، کہیں آہو، کہیں پرند
سرعت ہے ابر کی تو لطافت ہوا کی ہے
اتنے ہنر فرس میں یہ قدرت خدا کی ہے

سواری :

لکھا ہے یاں لجامِ فرس پر تھا دستِ شاہ
فریادِ واحسینا سے ہلتی تھی قتل گاہ
خیمے سے نکلی اک زنِ بالا بلند، آہ
رخ پر نقاب، پاؤں میں موزے، عبا سیاہ
حسنِ رسول و شانِ علی کا ظہور تھا
گویا لباسِ کعبہ میں خالق کا نور تھا

اس بند میں انیس نے صرف ایک مصرعے میں جناب زینب کی پر شکوہ شخصیت کا خاکہ کھینچ دیا ہے : ع رُخ پر نقاب، پاؤں میں موزے، عبا سیاہ

کیا اس شعری پیکر میں آپ کو جنابِ زینب کی وہ تصویر نظر نہیں آتی جو آپ کی چشمِ تصوّر میں پہلے سے موجود ہے۔ کمالِ اسلوب یہی ہے کہ خد و خال کی تفصیل کے بغیر انیس نے شخصیت کا وہ پیکر پیش کر دیا ہے جسے دیکھ کر ہم کہہ اٹھتے ہیں کہ ہاں یہی جنابِ زینب ہیں۔ خطبہ کے مختلف بندوں کے بعد :

رجز :

وہ نہر جس کو خلق میں جاری کرے الٰہ روکی ہے تم نے ظلم کی تیغوں سے اُس کی راہ

پانی پہ جنگ پیاسوں سے، دریا پہ بغض آہ
یہ کس ولی کا گھر تھا جسے کر دیا تباہ

سیراب گرگ و شیر ہوں اور اسپ و خر پئیں
اولادِ فاطمہ نہ پیے جانور پئیں

یہ بند محض مرثیہ خوانی کے لیے نہیں بلکہ بیانیہ پر انیس کی قدرت کو ظاہر کرنے کے لیے پیش کیے جا رہے ہیں۔ آپ نے دیکھا کہ انیس نے درج بالا بند میں اللہ، راہ، واہ اور تباہ کے قافیوں سے کیا کام لیا ہے۔ بالخصوص تیسرا مصرعہ:

ع پانی پہ جنگ پیاسوں سے دریا پہ بغض واہ

اور پھر بیت: سیراب گرگ و شیر ہوں اور اسپ و خر پئیں
اولادِ فاطمہ نہ پیے جانور پئیں

اس بند میں انیس نے صورتِ حال کے پس منظر میں کلام امام کو بہ کمال و تمام پیش کر دیا ہے:

قصہ وقوعوں کی مختلف منزلیں طے کرتا ہوا آگے بڑھ رہا ہے:

یہ ذکر تھا کہ تیر چلے اس سپاہ سے
گیتی کو زلزلہ ہوا زہرا کی آہ سے
پھر ضبط ہو سکا نہ شہِ دیں پناہ سے
بجلی گری صفوں پہ غضب کی نگاہ سے

چمکی علی کی تیغ جو دشتِ مصاف میں
پریاں چھپیں جزیروں میں، سیمرغ قاف میں

اللہ رے تلاطمِ افواجِ روسیاہ
ٹکراتے تھے پہ ملتی نہ تھی بھاگنے کی راہ

غل تھا پناہ دے ہمیں اے آسماں پناہ
امّت رسولِ پاک کی ہوتی ہے اب تباہ
بخشو خطا، یہ کام ہے مولا ثواب کا
صدقہ محمدِ عربی کی جناب کا

اس شور میں سنا جو رسولِ خدا کا نام
پڑھ کر درود آپ نے بس روک لی حُسام
فرمایا خیر تم سے خدا لے گا انتقام
عاجز نہیں یہ بیکس و مظلوم و تشنہ کام
کیا چیز سر ہے بات پہ ہم لوگ مرتے ہیں
دیکھو اس اختیار پہ یوں صبر کرتے ہیں

چرخ و نجوم و شمس و قمر شہر و دشت و در
سنگ و معادن و صدف و قطرۂ و گہر
اشجار و شاخ و برگ و گل و غنچۂ و ثمر
رکن و مقام و باب و منا، زمزم و حجر
جن و ملک ہیں، انس ہیں، غلمان و حور ہیں
کہہ دیں یہ سب کہ ابنِ علی بے قصور ہیں

امام تلوار روک لیتے ہیں اور فوجِ مخالف انھیں چاروں طرف سے گھیر کر ان پر حملے پر حملہ کرنے لگتی ہے۔ اس مقام پر قصے کا متوقع اور معلومہ اختتام قریب آرہا ہے یعنی امام حسین کی شہادت۔ ہم اس شہادت کے منتظر ہیں لیکن انیس شہادت کا منظر پیش نہیں کرتے بلکہ اس متوقع اختتام (کلائمکس) کے بنے ہوئے دائرے کو اس طرح توڑتے ہیں:

جس روز تھا یہ حشر یہ ماتم یہ شور و شر آنکلا اک مسافرِ غربت زدہ ادھر

نکلا تھا گھر سے شوقِ نجف میں وہ خوش سیر
چھوڑے ہوئے وطن اسے گزرا تھا سال بھر

بے خانماں کو عشق خدا کے ولی کا تھا
مشتاق وہ زیارتِ قبرِ علی کا تھا

قصّے کے اس موڑ پر انیس نے کلائمکس کو تجسّس میں تبدیل کر دیا ہے۔ قصّے میں اس نئے پیچ کے پڑ جانے سے سننے والا اپنے متوقع کلائمکس کو بھول جاتا ہے اور مسافر کی آمد سے متجسّس اور متحیّر ہو جاتا ہے کہ قصے کی اس منزل میں مسافر کا کیا کام۔ انیس واقعے پر اپنی گرفت کو مضبوط رکھتے ہوئے سننے والے کے تحیّر اور تجسّس کو قائم رکھتے ہیں اور مسافر کو اس راہ میں اس طرح پیش کرتے ہیں:

پہنچا جو کربلا میں تو دیکھا یہ اس نے حال
تنہا کھڑا ہے ایک مسافر لہو میں لال
فوجیں ستم کی گرد ہیں آمادۂ قتال
چلتے ہیں تیر، کرتا ہے پانی کا جب سوال

ازبسکہ اہلِ درد تھا بیتاب ہو گیا
پانی کے مانگنے پہ جگر آب ہو گیا

آیا جو کانپتا ہوا وہ شاہِ دیں کے پاس
کی عرض السّلام علیک اے فلک اساس
مولا جواب دے کے یہ بولے بہ درد و یاس
آنا ہوا کدھر سے ترا اے خدا شناس

عرض اس نے کی غلامِ شہِ ذوالفقار ہوں
بیکس ہوں، بے نوا ہوں، غریب الدّیار ہوں

دو صاحبوں کے شوق میں چھوڑا ہے میں نے گھر
حسرت یہ ہے نصیب کرے یاوری اگر
پہلے تو ہوں نجف کی زیارت سے بہرہ ور
منظور پھر وہاں سے مدینے کا ہے سفر

پاؤں گا دولتیں یہ اگر سرنوشت میں
رستے میں موت آئی تو پہنچا بہشت میں

فرمایا آپ نے کہ مدینے میں کیا ہے کام
عرض اس نے کی وہی تو ہے دنیا میں اک مقام
اس سرزمیں پہ ہے مرا آقا، مرا امام
برسوں سے جس کے عشق میں روتا ہوں صبح و شام

حیدر کے جان و دل ہیں شہِ مشرقین ہیں
صدقے میں اس جگہ کے، وہیں تو حسین ہیں

یہ سُن کے آپ آئے مسافر کے متّصل
پھیلا کے دونوں ہاتھ کہا آگلے تو مل
ہاں بھائی سچ ہے صدمۂ غربت ہے جاں گسل
اس دم بہل گیا ترے آنے سے میرا دل

طاقت کلام کی نہیں پاتا یہ ضعف ہے
چہرہ ترا نظر نہیں آتا یہ ضعف ہے

درکار جو تجھے ہو وہ لے بہرِ کردگار
بیدل اگر ہے تو، تو یہ حاضر ہے راہوار
ناقہ بھی لے، ترا تو ہے آتا وہ نامدار
سائل کو جس نے روٹی کے اونٹوں کی دی قطار

حاضر ہے جان و مال کہ ہے میہمان تو
بھائی ہمارے گھر کو گھر اب اپنا جان تو

دیکھی جو یہ عنایتِ سلطانِ بحر و بر
رونے لگا وہ مردِ مسافر جھکا کے سر
دل سے کہا خدا کا ولی ہے یہ خوش سیر
اس حال میں غریب نوازی ہے اس قدر

دیکھی نہ باپ میں یہ محبت، نہ بھائی میں
اب تک ہیں اس طرح کے بھی بندے خدائی میں

مُسافر امام پر جان نثار کرنے کی قسم کھاتا ہے:

گھبرا کے بولے شاہ کہ ہاں ہاں قسم نہ کھا
رستہ ہے یاں سے رات بسے کا نجف کو جا
بچنا مرا محال ہے گر جان دی تو کیا
اے بھائی تو ہے صاحبِ دختر نہ لے رِضا

دامن کو آنسوؤں سے بھگوتی ہے رات دن
بیٹی تری ترے لیے روتی ہے رات دن

بیٹی کا ذکر سن کے یہ بولا وہ خوش خصال
فرمایئے، جناب سے کس نے کہا یہ حال
آگاہ اس سے کوئی نہیں غیر ذوالجلال
شاید ہے علمِ غیب میں بھی آپ کو کمال

ہر شئے کا علم آپ کو اس بیکسی میں ہے
یہ وصفت امام میں ہے یا نبی میں ہے

بتلایئے برائے خدا مجھ کو اپنا نام
فرمایا بے نوا، وطن آوارہ، تشنہ کام
بیکس، عزیز مردہ، اسیرِ سپاہِ شام
عاجز، بلا رسیدہ، ستم دیدہ، مستہام
درد و غم و الم مرے حصے میں آئے ہیں
یہ سب خطاب میں نے یہاں آکے پائے ہیں

قدموں پہ لوٹ کر یہ پکارا وہ دردناک
اظہارِ اسمِ اقدس و اعلیٰ میں کیا ہے باک
بتلایئے کہ غم سے مرا دل ہے چاک چاک
چپ ہو گئے تڑپنے پہ اس کے امام پاک
فرما سکے نہ یہ کہ شہِ مشرقین ہوں
مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

اور اب قصہ ختم۔ لیکن نہیں قصہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے درحالیکہ آپ سوچ رہے ہیں کہ قصے کو یہیں ختم ہو جانا چاہیے۔ آپ کا یہ سوچنا اقتضائے واقعہ کے عین مطابق ہے بظاہر انیس نے اس شاہکار بیت میں سب کچھ کہہ دیا ہے اور اب قصے کے جاری رہنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اب جو کچھ کہا جائے گا وہ سننے والے کے لیے فضول اور بے معنی ہو گا۔ ایسی صورت میں قصے کو اس مقام سے آگے لے جانا آسان نہیں لیکن انیس کی قصہ گوئی کا فن یہی ہے کہ وہ قصے میں زبردست کلائمکس پیدا کرنے کے بعد اسے قائم رکھتے ہیں اور اپنے کمالِ فن کی بنا پر کلائمکس کے اس پُل صراط سے کتنی مہارت کے ساتھ گزر جاتے ہیں۔

سر اپنا پیٹ کر وہ پکارا بہ شور و شین
ہے ہے یہ کیا زباں سے کہا کون سا حسین

آئی ندا افلاک سے کہ زہرا کا نورِ عین
بیٹا علی کا، سبطِ شہنشاہِ مشرقین
گھر فاطمہ کا لٹ گیا سب اس لڑائی میں
بس اک یہی حسین ہے ساری خدائی میں

کھینچی ہے تو نے جس کے لیے زحمتِ سفر
اے بے خبر یہی ہے وہ سلطانِ بحر و بر
ویراں ہے یثرب و نجف اے مردِ خوش سیر
شب سے یہیں نبی و علی ہیں برہنہ سر
زینب ہے یہ جو ڈیوڑھی پہ جاں اپنی کھوتی ہے
زہرا تو ساتویں سے اسی بن میں روتی ہے

اس بے وطن نے جب کہ مفصل سنا یہ حال
غش کھا کے پائے شہ پہ گرا وہ نکو خصال
اُٹھا تڑپ کے جب تو پکارا بصد ملال
یہ کیا قیامت آگئی اے فاطمہ کے لال
کیا تھی خبر کہ آپ اس آفت کے بن میں ہیں
میں تو یہ جانتا تھا کہ حضرت وطن میں ہیں

اس کے بعد مسافر فوجِ مخالف پر حملہ کر کے امامِ عالی مقام پر اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔ مسافر کی شہادت کے بعد ہمارے لیے یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ کہانی اصلاً کس کردار کی کہانی ہے۔ کیا انیس نے مسافر کی کہانی بیان کرنے کے لیے یہ پورا مرثیہ نظم کیا ہے، یا واقعۂ کربلا کے اس آخری وقوعے میں المیہ آمیزش پیدا کرنے کے لیے مسافر کی کہانی بیان کی ہے۔

قصّے کا ہیرو کون ہے؟ امام حسین یا اجنبی مسافر؟

کرداروں کی مرکزیت کے تعین کے سلسلے میں عدمِ فیصلہ کی یہ صورت پیدا کر دینا بھی انیسؔ کی قصّہ گوئی کا کمال ہے۔

اس طرح مختلف پیچوں اور موڑوں سے گزرتی ہوئی یہ کہانی کلائمکس کے متوقع مقامات پر ٹھہر جانے کے بجائے بڑی خوش اسلوبی سے آگے بڑھ جاتی ہے اور کلائمکس کو تجسّس کا پیرہن پہنا کر نئی وضع قطع اختیار کر لیتی ہے۔ بیانِ واقعہ کے اس عمل میں انیسؔ قصّے کے بنیادی اسلوب میں فروعی اسالیب کی آمیزش کے ذریعے بدلتے ہوئے لہجوں میں قصّے کے کرداروں کی صفتیں اور نوعیتیں ظاہر کر دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ قصّے کا بنیادی اسلوب وہی ہے جو روایت بیان کرنے کا مثالی اسلوب ہو سکتا ہے اور کمالِ واقعہ یہ ہے کہ انیسؔ نے قصّہ بیان کرتے وقت خود کو راوی کے مقام سے بلند نہیں ہونے دیا۔ اگر وہ راوی کے بجائے commentator بن کر خود بھی قصّے میں جگہ جگہ نمودار ہونے کی کوشش کرتے تو قصّہ کچھ کا کچھ ہو جاتا اور ہم کہیں سے کہیں نکل جاتے لیکن انیسؔ کہانی اور سامع کو اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ انیسؔ کی یہ گرفت اتنی مضبوط ہے کہ سامع بجائے خود راوی بن جاتا ہے اور قصّہ ختم ہوتے ہی قصّہ شروع کر دیتا ہے:

ع جب نوجواں پسرِ شہِ دیں سے جدا ہوا

مرزا دبیر کے ایک مرثیے کا واقعاتی اور لفظیاتی نظام

مرثیہ: جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا

اصنافِ سخن میں مرثیے کو بیانیہ صنفِ سخن سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ بیانیہ شاعری اقسامِ شاعری کی مشکل ترین قسم ہے۔ اس قسم کی شاعری میں بیانیہ جتنا مضبوط ہوگا شاعری میں اسی قدر جامعیت پیدا ہوگی۔ بیانیہ کی یہی قوت ہے جو ایسے واقعات کو بھی ممکن بنا دیتی ہے جو بظاہر بعید از امکان معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا بیانیہ ہمیں شاعری کی اس سطح پر لے آتا ہے جہاں افسانہ حقیقت بن جاتا ہے اور سب کچھ قرینِ قیاس معلوم ہونے لگتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ شاعری میں بیانیہ کی تعمیر ہوتی کس طرح ہے؟

شاعری میں بیانیہ الفاظ کے نظام سے قائم ہوتا ہے۔ یعنی لفظیاتی نظام جتنا روشن اور مضبوط ہوگا بیانیہ بھی اسی قدر مضبوط ہوگا۔ بیانیہ شاعری میں وقوعوں کی تنظیم و ترتیب اسی لفظیاتی نظام کے ماتحت ہوتی ہے اور شاعری میں لفظیاتی نظام جب پوری طرح مستحکم ہو جاتا ہے تو لفظ اور وقوعے کے رشتے کی نوعیت کچھ یوں ہوتی ہے کہ لفظ وقوعے کی اور وقوعہ لفظ کی ضمانت بن جاتا ہے۔ اس طرح وہ بیانیہ وجود میں آتا ہے جسے ہم کامل ترین بیانیہ کہتے ہیں۔ اس مقالے میں مرزا دبیر کے ایک مرثیے میں واقعاتی اور لفظیاتی نظام کے تجزیے کے ذریعے اسی بیانیہ کی جستجو کی گئی ہے۔

یہ مرثیہ (جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا) ۱۵۲ بندوں پر مشتمل ہے اور اس میں واقعات

کی ترتیب اس طرح ہے :

۱۔ طلوعِ صبح

۲۔ مناظرِ صبح

۳۔ اذان واقامت

۴۔ امام عالی مقام کا میدان کی طرف جانا

۵۔ صفوں کی تنظیم

۶۔ فوجِ مخالف کی حسینی لشکر کی طرف پیش قدمی

۷۔ خطبۂ امام

۸۔ خطبۂ امام سے حُر کا متاثر ہونا

۹۔ حُر کا سراپا

۱۰۔ آمدِ حُر سے دشمنوں کا لرزنا

۱۱۔ حملۂ حُر

۱۲۔ شہادتِ حُر

مرثیے کے پہلے وقوعے کے طور پر طلوعِ صبح کا منظر یوں بیان ہوا ہے :

جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا
سر قبلہ رو جھکا دیا ذکرِ خدا کیا
بڑھ کر صفِ نجوم نے بھی اقتدا کیا
سجدے میں شکرِ خالقِ ارض و سما کیا

در کھل گئے عبادتِ ربِّ غفور کے
خورشید نے وضو کیا چشمے سے نور کے

پیدا ہوا سپیدۂ طلعت نشانِ صبح
معبود کا وہ ذکر وہ لُطفِ اذانِ صبح
باندھا عمامہ نور کا پہنی کتانِ صبح
چرخِ چہارمی پہ گیا خطبہ خوانِ صبح
منھ سب کے سوئے قبلۂ اُمّید ہو گئے
سرگرمِ سجدہ عیسیٰ و خورشید ہو گئے

آیا عروج پر شہِ گیتی ستانِ مہر
لی روز نے پناہ بزیرِ نشانِ مہر
پرچم کشا ہوا علمِ زرفشانِ مہر
ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب و توانِ مہر
نیزہ کرن کا دیدۂ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی پتلی نکال کے

جلّادِ چرخ نے رُخِ آفاق فق کیا
بدلا جہاں کا رنگ جو خونِ شفق کیا
اس دور نے قمر کو اُلٹ کر رمق کیا
سورج کو جب عروج ملا شکرِ حق کیا
خورشید، صبح کا گلِ دستار ہو گیا
پردہ افق کا غیرتِ گلزار ہو گیا

بڑھ کر نقیبِ نور پکارا اسحر سحر
تھی آسماں سے بارشِ رحمت شجر شجر
لوٹا سحر نے معدنِ شبنم گہر گہر
ذرّوں میں نورِ مہر در آیا قمر قمر

برقع جو اٹھ گیا تھا رُخِ آفتاب کا
پردہ تھا فاش صبحِ ملمع نقاب کا

ان بندوں میں سے پہلے دو بندوں میں مرزا دبیر نے، ہوتی ہوئی صبح کا منظر پیش کیا ہے یعنی سورج ابھی پوری طرح سے طلوع نہیں ہوا ہے بلکہ طلوع ہونے والا ہے۔ چوں کہ نماز اور اذان ہوتی ہوئی صبح کے امتیازات ہیں اس لیے دبیر نے اس بند کا آغاز نوافلِ شب کے تمام کرنے سے کیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس بند میں جس چیز (نوافلِ شب) کو تمام ہوتا ہوا دکھایا گیا ہے اسی چیز کو شروع ہوتے ہوئے بھی دکھایا گیا ہے یعنی نماز۔ اور اس پورے بند میں طلوعِ صبح کے لیے دبیر نے نماز کے متعلقات و مناسبات اس طرح استعمال کیے ہیں: نوافلِ شب، قبلہ، صف، اقتدا، سجدہ، عبادت، وضو۔ اسی طرح دوسرے بند میں بھی صبح ابھی پوری طرح نمودار نہیں ہوئی ہے بلکہ صرف سپیدۂ طلعت نشانِ صبح پیدا ہوا ہے اور یہاں بھی مناسبات کی وہی صورت ہے۔ یعنی معبود، اذان، عمامہ، خطبہ، قبلہ اور سجدہ۔ اس بند میں سپیدۂ طلعت، نشانِ صبح اور خطبہ خوانِ صبح کی سی خوش آہنگ ترکیبیں استعمال ہوئی ہیں۔ بالخصوص سورج کے لیے خطبہ خوانِ صبح کی ترکیب دبیر کی نئی اور نادر ترکیب ہے۔ ان دونوں بندوں میں مناسبات و متعلقات کا نظام ہوتی ہوئی صبح کے بیان میں اصلیت پیدا کر دیتا ہے اور اسی لیے ہم صبح کو اپنے سامنے ہوتا ہوا دیکھنے لگتے ہیں۔ تیسرے، چوتھے اور پانچویں بند میں اُس صبح کا منظر بتدریج پیش کیا گیا ہے جو پوری طرح نمودار ہو چکی ہے۔

آیا عُروج پر شہ گیتی ستانِ مہر
لی روز نے پناہ بزیرِ نشانِ مہر
پرچم کشا ہوا عَلَمِ زرفشانِ مہر
ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب و توانِ مہر
نیزہ کرن کا دیدۂ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی پتلی نکال کے

اس بند میں مرزا دبیر نے شہ گیتی ستانِ مہر یعنی سورج کو بلندی پر دکھایا ہے اور سورج کی اس بلندی کو ظاہر کرنے کے لیے دبیر نے جن مناسبات کا استعمال کیا ہے وہ ہیں : نشان، پرچم، علم، نیزہ۔ واضح رہے کہ نشان، پرچم، علم اور نیزہ ہمیشہ بلند رہتے ہیں اور ان کی بنیادی صفت چمکتے رہنا ہے۔ اس بند میں بھی شہ گیتی ستانِ مہر اور علمِ زرفشانِ مہر کی سی خوش آہنگ ترکیبیں موجود ہیں۔ بیت کے پہلے مصرعے میں نیزے اور کرن کی معنوی مناسبت بھی قابلِ غور ہے۔

چوتھا بند تیسرے بند کی توسیع ہے۔ اس بند کی خصوصیت یہ ہے کہ دبیر نے حروف کی ترتیب سے ایک خاص طرح کا صوتی آہنگ پیدا کر دیا ہے۔ مثلاً پہلے مصرع میں خ، ف اور ت کی دو دو آوازیں تیسرے مصرع میں ر کی تین آوازیں اور چوتھے مصرع میں ج کی تین آوازوں نے مل کر اس بند میں صوت و صدا کے مختلف شعبے پیدا کر دیے ہیں۔

پانچویں بند میں صبح پوری طرح نمودار ہو چکی ہے۔ لیکن یہ صبح بھی مرحلہ بہ مرحلہ روشن ہوئی ہے۔ پہلے سورج کی روشنی پیڑوں تک آتی ہے پھر شبنم کو خشک کرتی ہے اور اس کے بعد ذرّے چمکنے لگتے ہیں۔ اس طرح صبحِ ملمّع نقاب کا پردہ چاک ہو جاتا ہے۔ اس بند میں بھی 'ر' کی تکرار (یہ حرف پورے بند میں ۲۰ بار استعمال ہوا ہے) نے ایک خاص طرح کا آہنگ پیدا کیا ہے۔ نقیبِ نور اور صبحِ ملمّع نقاب کی ترکیبوں نے بند کے آہنگ میں اور اضافہ کر دیا ہے۔

دوسرا توقعہ مناظرِ صبح کا ہے :

کہسار اوجِ نیرِ قدرت سے دنگ تھے
بیٹھے ہوئے بساطِ عبادت پہ سنگ تھے
وارفتہ یادِ حق میں غزال و پلنگ تھے
کیا کیا شعاعِ مہر میں صنعت کے رنگ تھے
کوئی حباب سرخ تو کوئی ہرا ہوا
پھولوں سے تھا فرات کا دامن بھرا ہوا

معبود سے تھے مرغِ سحر طالبِ فلاح
خوانِ کرم سے ملنے لگیں نعمتیں مباح
نعم الکریم وردِ زباں تھا علی الصباح
کہتے تھے ابر کوہ پہ یا مرسل الرّیاح
تسبیح خواں تھی بن میں یہ حالت ہوا کی تھی
لذّت زبانِ خار پہ حمدِ خدا کی تھی

ان منظر ناموں کی تخلیق میں بھی نماز کے تلازموں سے کام لیا گیا ہے۔ پہلے بند میں بساطِ عبادت اور یادِ حق اور دوسرے بند میں معبود، فلاح، تسبیح اور حمد کے تلازمے موجود ہیں۔ پہلے بند کا تیسرا مصرع:

کیا کیا شعاعِ مہر میں صنعت کے رنگ تھے

فصاحتِ بیان کی بہترین مثال ہے۔ مزید یہ کہ اس مصرعے کی صراحت کے لیے بیت میں دبیر نے ایک خوبصورت شعری پیکر تخلیق کیا ہے:

کوئی حباب سرخ تو کوئی ھرا ہوا
پھولوں سے تھا فرات کا دامن بھرا ہوا

اگر صبح کے وقت سطحِ آب پر شعاعِ مہر کے مختلف زاویوں کا مشاہدہ کیا جائے تو حباب انھیں صورتوں میں نظر آتے ہیں۔

اور اب یہ بند ملاحظہ کیجیے جس میں صبح کا منظر اس المناک ترین منظر کا پیش خیمہ بن جاتا ہے جسے ظہر تک ظاہر ہو جانا ہے:

دیکھا جو حسنِ خامۂ خورشیدِ پُر ضیا
شنجرف کو شفق نے سرِ دست حل کیا
فرماں قضا نے منشیِ تقدیر کو دیا
تحریر کر موافقِ ارشادِ کبریا

یہ آخری سپاہِ حسینی کا اوج ہے
تا ظہر نے حسین نہ لشکر نہ فوج ہے

اس بند میں بھی مناسبات و متعلّقات کی ترتیب ملاحظہ کیجیے:

بند کے پہلے مصرعے میں خامے کا لفظ استعمال ہوا ہے اور پھر اسی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں شنجرف، دست اور حل کا لفظ تیسرے مصرعے میں فرمان اور منشی اور چوتھے مصرعے میں تحریر اور ارشاد کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ علاوہ بر ایں پہلے مصرعے میں خامۂ خورشید کی ترکیب میں 'خ' کی تکرار نے اور دوسرے مصرعے میں شنجرف اور شفق میں ش کی تکرار نے ان مصرعوں میں صوتی حسن پیدا کر دیا ہے۔ اس بند کی خوبی یہ ہے کہ طلوعِ آفتاب کو سپاہِ حسینی کے اوج سے اور زوالِ آفتاب کو اُس کے خاتمے سے تعبیر کیا ہے اور اس طرح دبیر نے حسینی لشکر کے آفتابی صفات کو نمایاں کیا ہے۔

ان وقوعوں کی جزوی تفصیل کے بعد اب وہ مقام آتا ہے جب امامِ عالی مقام میدان کی طرف جانے کی تیاری کر رہے ہیں:

عصمت سرا سے جبکہ برآمد ہوئے جناب
عبّاس لائے مرکبِ ابنِ ابو تراب
حاصل جدا جدا کیا اِک اِک نے ثواب
چومے عناں نے ہاتھ گری پاؤں پر رکاب

جب زینِ ذوالجناح پہ صابر مکیں ہوا
غل تھا کہ عرش، عرش پہ کرسی نشیں ہوا

اس بند میں دبیر نے کسی طرح کی صنّاعی سے کام لیے بغیر امامِ عالی مقام کے ذوالجناح پر سوار ہونے کی مکمّل تصویر پیش کر دی۔

اور اب صفوں کی تنظیم کا یہ منظر ملاحظہ ہو:

یوں شہ نے کی درست صفِ میمنہ نخست
جس طرح دودِ راست پہ نیکی نویس چست
باندھا جو میسرہ تو ہوا کفر او رسست
پھر قلبِ فوج یادِ خدا سے کیا درست
کیا کہیے کیا یہ لشکرِ قدرت شکوہ تھا
گلشن تھا آسمان تھا دریا تھا کوہ تھا

آقا تھے روح چار عناصر یہ جاں نثار
ایک ایک ہشت کشورِ جنّت کا تاجدار
یوں شہ سے وصل ان کی صفوں کا تھا آشکار
جس طرح ایک لفظ حُسین اور حرف چار
جیسے خلاصہ چار ملک ذوالجلال کے
ویسے یہ چار غول شہِ خوش خصال کے

وہ تن پہ زیبِ اسلحہ وہ صف کشی کی شان
وہ حیدری جوان وہ پیغمبری نشان
وہ سامنے فرات وہ سوکھی ہوئی زبان
وہ حق کا میہمان، قضا ان کی میہمان
شہ کے محب حبیب رسولِ زمن کے تھے
بلبل تھے اِس چمن کے تو پھول اُس چمن کے تھے

ان بندوں میں دبیر صفوں کی تنظیم و ترتیب کا منظر نامہ مرتب کرنے میں پوری طرح کامیاب ہیں بالخصوص پہلے بند میں نخست، چست، سست اور درست کے قافیوں کو بہ آواز بلند ادا کیا جائے تو ایسا معلوم ہوگا کہ کوئی شخص صفوں کو منظم کرنے کے احکام صادر کر رہا ہے۔

واقعے کی اگلی کڑی کے طور پر ذیل کے بندوں میں فوجِ مخالف کی حسینی لشکر کی طرف پیش قدمی کا بیان اس طرح کیا جارہا ہے:

ناگاہ مثلِ موج بڑھی فوجِ بد شعار
کالے نشان کھولے ہوئے سب سیاہ کار
اک سمت کو سناں پہ سناں مثلِ شاخسار
اور اک طرف سپر پہ سپر شکلِ لالہ زار
ترنا ہوئی پیادوں میں ڈنکا رسالوں میں
لعنت کا نقش مہر میں دوزخ قبالوں میں

آہنگِ جنگ پر ہوئے آہنگ جابجا
بغدادیوں نے نغمۂ قانوں کیے ادا
کی رومیوں نے بانگِ مئے وچنگ برملا
ناسازِ طبعِ شرع وہ ہر ساز کی صدا
صحرا کا سینہ شورِ دُہل سے دہل گیا
میداں صدائے گرمِ جلاجل سے جل گیا

اس مرحلے کے بعد امام عالی مقام آگے بڑھتے ہیں اور فوجِ مخالف سے کچھ دور ٹھہر کر وہ خطبہ شروع کرتے ہیں جس میں اپنی اور اپنے اسلاف واجداد کی عظمتیں اس طرح بیان کرتے ہیں:

بابا مرا رسول کا قائم مقام ہے
نانا مرا رسول علیہ السّلام ہے
کلمے میں اور اذاں میں مرے جد کا نام ہے
نامِ نبی کے بعد علی لاکلام ہے

ماں وہ کہ جس پہ زہد و ورع کا ہے خاتمہ
ہے بعد ہر نماز کے تسبیحِ فاطمہ

گر حکم دے زمین کو ابنِ ابو تراب
قاروں کی طرح تم کو نگل جائے وہ شتاب
چاہوں تو میرے نیزے پہ آ جائے آفتاب
تم سب کے سب ہو آتشِ خورشید سے کباب
چشمِ کرم حسین جو امّت سے پھیر لے
یہ نہرِ علقمہ ابھی سب کو گھیر لے

ان دو بندوں میں اختصارِ کلام نے بیانیہ کو اور چست کر دیا ہے۔ خصوصاً پہلے بند میں اجداد کے مرتبوں اور صفتوں کو دبیر نے بڑی جامعیت کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔

اب تک مختلف وقوعوں سے متعلق جن بندوں کو پیش کیا گیا ہے انھیں سن کر آپ مرکزی واقعے کی سمت و رفتار میں کسی طرح کا خلل محسوس نہیں کرتے۔ واقعہ اپنے فطری مراحل کو طے کرتا ہوا صحیح سمت میں بتدریج آگے بڑھ رہا ہے۔ یعنی اب تک واقعے کی وقوع پذیری میں کسی طرح کا فرق نہیں آیا ہے اور یہ صرف بیانیے کی قوت کا کرشمہ ہے۔

امام عالی مقام کا خطبہ جاری ہے اور اب مرثیے میں وہ مقام آتا ہے جب امام کے خطبے سے حُر کی روح منوّر اور ضمیر روشن ہو جاتا ہے:

یہ کہہ کے اپنی فوج کی جانب پھرے امام
واں نور چہرے بڑھا کے بڑھی آگے فوجِ شام
لشکر میں حُر کا جسم لرزنے لگا تمام
آقا کی باتیں سنتے ہی وہ ہو گیا غلام
آنے لگی بہشت کی نکہت دماغ میں
حوریں پکارنے لگیں جنّت کے باغ میں

حرُ نے عمر سعد پر یہ ارادہ ظاہر کر دیا ہے کہ وہ حسینی لشکر کی طرف جانے والا ہے۔

اب فوجِ حسینی میں حر کی آمد کا یہ منظر دیکھیے:

ہاں اہلِ شام روک تو لو تم مجھے بھلا
یہ سُن کے سدِّ راہ ہوئی فوجِ اشقیا
فردوس کی ہوا میں اڑا حُر کا بادپا
جیسے کڑی کمان کا ناوک یہ جادہ جا

پھر یہ بلند قدر کجا وہ لعیں کجا
حقّا کہ آسمان کجا اور زمیں کجا

بند کے چوتھے مصرعے میں 'یہ جادہ جا' کا فقرہ جہاں فرسِ حُر کی برق رفتاری کو ظاہر کرتا ہے وہیں اس میں دوسرا تاثر بھی موجود ہے۔ اس تاثر کی نشاندہی کے لیے بیت میں لفظ کجا کی تکرار پر غور کیجیے۔ یہ لفظ بیت میں چار بار استعمال ہوا ہے۔ اگر اس لفظ میں سے 'ک' کو حذف کر دیا جائے یا کجا کو توڑ کر پڑھا جائے تو لفظ جا کی تکرار چوتھے مصرعے سے شروع ہو جاتی ہے۔ اس بند میں حر کے جانے کا عمل دکھایا گیا ہے۔ صورتِ حال کا پس منظر یہ ہے کہ امام حسین کا خطبہ سُن کر حرُ کے اندر حق و باطل کی کش مکش شروع ہو چکی ہے اور اُس کا ضمیر اسے بار بار لشکرِ حسینی کی طرف جانے کے لیے مجبور کر رہا ہے۔ ایسی صورت میں اسے اپنے ذہن میں ایک ہی لفظ کی گونج سُنائی دے رہی ہے۔ جا... جا... جا... جا... جا۔

اس وقوعے کے مزید جزئیات (حُر کی معافی وغیرہ) کی تفصیل کے بعد دبیر نے یہ دعوا کیا ہے کہ اُن سے قبل کسی (مرثیہ گو) نے حُر کا سراپا نہیں کھینچا ہے۔ ع

اَب تک کسی نے حر کا سراپا کہا نہ تھا

مرثیے کے اس مقام پر دبیر کا بیانیہ کمزور پڑنے لگتا ہے۔ ۱۷ بندوں میں حر کا سراپا پیش کرنے کے باوجود دبیر سراپا نگاری کا حق ادا نہیں کر سکے۔ مرثیے کا یہ حصہ مرکزی واقعے کا

اضافی جز و معلوم ہوتا ہے لہذا اس حصّے کو چھوڑ کر ہم اس وقوعے کی طرف آتے ہیں جو حملۂ حر سے متعلق ہے۔ لیکن اس وقوعے کے پس منظر کے طور پر پہلے یہ بند ملاحظہ کیجیے جس میں فوج مخالف کی تصویر کھینچی گئی ہے۔

فولاد پوش بصرہ و روم و عراق و شام
نکلے پروں سے تانے ہوئے نیزۂ و حسام
گرز و کماں، کمند و تبرزیں لیے تمام
پڑھنے لگے نقیب نسب نامے نام نام
لشکر تھا یا کہ آگ کا دریا تھا جوش میں
نقارے شور میں تھے کہ بادل خروش میں

اس بند کے چوتھے مصرعے میں 'ن' کی تکرار نے (پڑھنے لگے نقیب نسب نامے نام نام) جو صوتی آہنگ پیدا کیا ہے اس کی طرف توجہ دلانے کی ضرورت نہیں۔ اب اس فوج کے مقابلے میں حر کا دبدبہ ملاحظہ کیجیے:

غوّاص تیغِ حر کا برائے شناوری
عریاں ہوا قبائے نیام اک طرف دھری
بر تھی اسی کے قبضے میں سب خشکی و تری
ہیبت سے پانی ہو گئی سدِّ سکندری
تیغ رواں کا فوج کے گرد آب ہو گیا
لشکر کا حلقہ حلقۂ گرداب ہو گیا

یہاں پھر دبیر نے حُر کا دبدبہ ظاہر کرنے کے لیے شناوری کے تلازموں کا بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ بند میں پہلے مصرعے سے چھٹے مصرعے تک شناوری کے انسلاکات اس طرح سامنے آتے ہیں: غوّاص، شناوری، عریاں، قبا، خشکی و تری، پانی، سدِّ سکندری

آب اور حلقۂ گرداب۔

اور اب حملۂ حر سے متعلق یہ بند دیکھیے:

حُر حملہ ور ہوا کہ اسد حملہ ور ہوا
وہ حملہ ور اُدھر اِدھر اسلام ور ہوا
سرگرمِ معرکہ سرِ اعدا اگر ہوا
وہ گل کھلا کہ لالۂ کہسار سر ہوا
اہلِ حسد کو درس اُدھر آہ آہ کا
حور و ملک کو وِرد اِدھر واہ واہ کا

ہمدمِ دمِ حسام کا اعدا کا دم ہوا
درد و الم سوا ہوا آرام کم ہوا
صمصام سکہ اور دلِ اعدا درم ہوا
وہ دل اگر درم ہوا مال عدم ہوا
مدّاحِ حر کا سر دور و الا گہر ہوا
معدومِ عہدِ عمر گروہِ عمر[1] ہوا

یہاں یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ دونوں بند صنعت غیر منقوط میں ہیں لیکن اس صنعت سے قطع نظر بند میں لفظوں کی ترتیب نے حملے کی تیزی کا تاثر پیدا کر دیا ہے۔ پہلے بند میں ر کی تکرار نے فوجِ مخالف میں حر کے در آنے کا اور دوسرے بند میں د کی تکرار نے دلِ اعدا سے دم کے جانے کا جو تاثر قائم کیا ہے وہ ان بندوں میں دبیر کی سخن دانی پر دال ہے۔

---

[1] یزیدی لشکر کا سپہ سالار عمر ابن سعد

حملہ، حر ابھی جاری ہے۔ اس حملے کی تیزی اور شدت کے لیے یہ بند بھی ملاحظہ ہو:

اتنی شرر فگن ہوئی شمشیرِ شعلہ تاب
دوشِ ہوا پہ جل گئی بارانیِ سحاب
مرغابیاں ستاروں کی گردوں پہ بھنیں کباب
گرمی کے مارے تھا لبِ دریا پہ آب آب
غُل تھا کہ آج تیغ شرر دم کے ہات سے
پانی بھی ہاتھ دھوئے گا اپنی حیات سے

اس وقوعے کی جزئیات کے طور پر دبیر نے اگلے بندوں میں حر کو زخموں سے چور چور دکھانے کے بعد یہ اختتامیہ منظر پیش کیا ہے:

مقتل میں آکے دیکھتا کیا ہے علی کا لال
اک شیر جھومتا ہے دو زانو لہو میں لال
ہاتھوں میں ڈھال، ڈھال پہ سر ضعف سے نڈھال
ہالے میں چاند خون کے تھالے میں ہے نہال
دل کو وفورِ درد سے ہے قصد آہ کا
لیکن وہ نام لیتا ہے شیرِ الٰہ کا

اس مرکزی واقعے کا آخری وقوعہ یہاں پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ پورا واقعہ ۱۵۳ بندوں پر مشتمل ہے۔ میں نے اپنے موضوع کی وضاحت کے لیے آپ کے سامنے صرف ۲۴ بند پیش کیے ہیں۔ ان ۲۴ بندوں سے آپ واقعے سے پوری طرح متعارف ہو جاتے ہیں۔ میرا مقصد بھی یہی تھا کہ مختلف وقوعوں کو پیش کرنے والے ان بندوں کو اس طرح مرتب کیا جائے کہ مرکزی واقعہ اپنے مجموعی معنوی تاثر کو پوری طرح آپ پر ظاہر کر دے اور کمالِ واقعہ اور کلامِ واقعہ میں کوئی فرق نہ رہ جائے۔ اس مرثیے میں دبیر کی خوبی یہی ہے کہ وہ اپنے

لفظیاتی نظام کے ذریعے واقعاتی نظام کو اس طرح مربوط و منظم کرتے ہیں کہ ان کے بیانیہ میں وہ قوت پیدا ہو جاتی ہے جو کلام واقعہ کو کمالِ واقعہ بنا دیتی ہے۔

جوش اور الفاظ

اردو میں تین شاعر ایسے ہیں جنھوں نے اپنی شاعری میں الفاظ کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے، یہ ہیں: نظیر، انیس اور جوش۔ استعمالِ الفاظ کے اعتبار سے تینوں اردو کے بڑے اور اہم شاعر ہیں۔ لیکن تینوں شاعروں نے اپنی اپنی شاعری میں استعمالِ الفاظ کی ایک دوسرے سے مختلف صورتیں پیش کی ہیں۔ ان تینوں شاعروں کے یہاں فقط کثرتِ الفاظ کو مشترک خصوصیت قرار دیا جاسکتا ہے۔ چوں کہ تینوں شاعروں کے یہاں الفاظ کی مختلف صورتیں نمودار ہوتی ہیں اس لیے تینوں کے یہاں الفاظ کا دائرۂ عمل بھی ایک دوسرے سے مختلف نظر آتا ہے۔ اس سے پہلے کہ ان شاعروں کے یہاں استعمالِ الفاظ کی مختلف صورتوں کی نشان دہی کی جائے، چند سوالات پر غور کرنا ضروری ہے:

۱۔ کیا محض تعدادِ الفاظ کی بنا پر کوئی شاعر بڑا شاعر کہلائے جانے کا مستحق ہے؟

۲۔ شاعری کا حسن کفایتِ الفاظ میں ہے یا کثرتِ الفاظ میں یعنی کم سے کم الفاظ کے استعمال سے وسیع مفاہیم پیدا کرنا قابلِ تحسین بات ہے یا یہ بات مستحسن ہے کہ بہت سے الفاظ استعمال کیے جائیں اور ان سے کم سے کم مفہوم برآمد ہو؟

۳۔ کیا شاعری میں موضوعِ بیان کو اسلوبِ بیان سے اور اسلوبِ بیان کو موضوعِ بیان سے الگ کرنا ممکن ہے؟

۴۔ بڑی شاعری کے لیے شعری حرفت ضروری ہے یا نہیں؟

یہ سوالات میں نے اس لیے قائم کیے ہیں کہ ان کی روشنی میں ان متذکرہ شاعروں کے یہاں استعمالِ الفاظ کی مختلف صورتوں کا مدلل جائزہ لیا جائے اور پھر دیکھا جائے کہ زبان کے مُسرف کی حیثیت سے جوش کس مقام پر نظر آتے ہیں۔

میرے پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ کوئی شاعر محض تعدادِ الفاظ کی بنا پر بڑا شاعر نہیں قرار دیا جاسکتا۔ شاعری میں الفاظ کے استعمال کی اولین شرط یہ ہے کہ لفظ اپنے پورے معنوی عنصر کے ساتھ استعمال کیا جائے۔

میرے دوسرے سوال کا جواب یہ ہے کہ کفایت الفاظ ہی شاعری کا بنیادی وصف ہے اور اگر اس کفایتِ لفظی میں اشاراتی الفاظ سے کام لیا گیا ہے تو شعر میں تہ داری پیدا ہوگی اور اس کا معنوی دائرہ وسیع ہوگا۔

تیسرے سوال کا جواب نفی میں ہے۔ یعنی شاعری میں موضوعِ بیان کو اسلوبِ بیان اور اسلوبِ بیان کو موضوعِ بیان سے الگ کرنا ناممکن ہے۔

چوتھے سوال کا جواب اثبات میں ہے۔ یعنی بڑی شاعری کے لیے شعری حرفت ضروری ہے۔ اس حرفت کے بغیر نہ تو سیاق و سباق کے لحاظ سے لفظ کو شعر میں استعمال کیا جاسکتا ہے، نہ کفایتِ الفاظ کا شعور پیدا ہوسکتا ہے اور نہ وہ شاعری وجود میں آسکتی ہے جس میں لفظ و معنی ایک دوسرے میں مدغم ہوجاتے ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے مندرجہ بالا چاروں سوالوں میں چوں کہ ہمارا تیسرا سوال سب سے زیادہ اہم ہے اور ہمیں بیشتر اسی سوال کے حوالے سے گفتگو کرنا ہے، اس لیے اس سوال کی مزید وضاحت کی ضرورت ہے۔ اس سوال کی تصریح سے ہمارے بقیہ تینوں سوالوں کے جوابات کا بھی احاطہ ہوتا ہے۔

بڑی اور اعلیٰ شاعری میں موضوع اور ہیئت کا رشتہ لاینفک ہوتا ہے۔ ایک

اعلیٰ خیال کو ادا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر ایک اعلیٰ شعری پیرائے کا انتخاب کرے چوں کہ ہر لفظ میں معنی کے مختلف پہلو ہوتے ہیں، اور ان لفظوں کی مخصوص معنویت بہت کچھ اس بات پر منحصر ہوتی ہے کہ سیاق و سباق کے لحاظ سے انھیں شعر میں کس طرح استعمال کیا گیا ہے۔ اس لیے سیاق و سباق کے بدل جانے سے لفظوں کے معنوی صفات بھی تبدیل ہو جاتے ہیں اور نتیجتاً شعر کا مفہوم بھی متاثر ہو جاتا ہے۔ حافظ نے اسی بات کو مدِ نظر رکھ کر کہا تھا: ؎

ع ہر سخن موقعہ و ہر نکتہ مکانے دارد

شعر کے کامل ترین پیرایے کے لیے ضروری ہے کہ ہر لفظ کو سیاق و سباق کے لحاظ سے استعمال کیا جائے اور ایسے شعر میں اگر لفظوں کی نشست بدل دی جائے تو شعر کا معنوی نظام درہم برہم ہو جائے۔

میں نے استعمال الفاظ کے ضمن میں تین شاعروں کا ذکر کیا ہے فی الحال میں ان شاعروں میں سے نظیر کو اس لیے الگ کر رہا ہوں کہ متذکرہ مباحث میں بہ اعتبارِ موضوع نظیر کو موضوعِ گفتگو بنانا فضول ہے۔

جوش اپنی نظم میں گرمی کا منظر نامہ اس طرح مرتب کرتے ہیں:

دوپہر بازار کا دن گاؤں کی خلقت کا شور\
خون کی پیاسی شعاعیں رُخ فرسالوں کا زور\
آگ کی زد کاروبارِ زندگی کا پیچ و تاب\
تند شعلے سرخ ذرّے گرم جھونکے آفتاب\
شور، ہل چل، غلغلہ، ہیجان، لو، گرمی، غبار\
بیل، گھوڑے، بکریاں، بھیڑیں قطار اندر قطار

دھوپ کی شدت ہوا کی یورشیں گرمی کی رو
کملیوں پر سرخ چاول، ٹاٹ کے ٹکڑوں پہ جَو
گرم ذرّوں کے شدائد، جھکڑوں کی سختیاں
جھکڑوں میں کھانستے بوڑھوں کی چلموں کا دھواں
مردوزن گردش میں چیلوں کی صدا سنتے ہوئے
چلچلاتی دھوپ کی رو پر چنے بھُنتے ہوئے
لُو کے مارے بام و در کی روح گھبرائی ہوئی
دوستوں کی شکل پر بیگانگی چھائی ہوئی
یوں شعاعیں سایۂ اشجار سے چھنتی ہوئی
بے مروت کی سپاٹ آنکھوں کی جیسے روشنی
ہر روش پہ چڑچڑاپن ہر صدا میں بے رخی
ہر جگر بھُنتا ہوا ہر کھوپڑی پکتی ہوئی
سر پہ کافر دھوپ۔ جیسے رُخ بہ رُعکس گناہ
تیز کرنیں جیسے بوڑھے سود خواروں کی نگاہ

(شعلہ و شبنم ص ۵۹)

ان بیس مصرعوں میں لُو کا لفظ تین بار گرم / گرمی چار بار جھکڑوں کا لفظ دو بار دھوپ تین بار اور شعاعیں / کرنیں تین بار استعمال ہوئے ہیں۔ یکساں مفہوم کے حامل الفاظ کے متواتر استعمال سے جوشؔ نے صورتِ حال میں نہ تو شدت پیدا کی ہے اور نہ وہ معنوی تاثر جو صورتِ حال کا عینی تقاضا ہے۔ اگر آپ ان مصرعوں میں الفاظ کی نشست کو بدل دیں تب بھی صورتِ حال میں کوئی فرق واقع نہ ہوگا۔ اب آپ انیسؔ کے ان منظر ناموں پر نظر کیجیے :

وہ گرمیوں کے دن وہ پہاڑوں کی راہ سخت
پانی نہ منزلوں نہ کہیں سایۂ درخت
ڈوبے ہوئے پسینے میں ہیں غازیوں کے رخت
سونلا گئے ہیں رنگِ جوانانِ نیک بخت
راکب عبائیں چاند سے چہروں پہ ڈالے ہیں
تونسے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں

دشت میں چلتی ہے لو دھوپ کی حدت ہے کمال
جیٹھ بیساکھ کے ایام ہیں اور وقتِ زوال
سرخ ہے خوں سے قبا دھوپ سے رخسار ہیں لال
نکلی آتی ہے زباں موںہہ سے یہ ہے پیاس کا حال
تن جلا جاتا ہے جب گرم ہوا آتی ہے
ریت اُڑ اُڑ کے ہر اک زخم میں بھر جاتی ہے

اس دھوپ میں بستانِ محمدؐ کا یہ تھا حال
سنولائے ہوئے رنگ تھے لالے کی طرح لال
چہرے پہ کوئی دھوپ میں رُکے ہوئے تھا ڈھال
رکھتا تھا بھگو کر کوئی رخسار پہ رومال
لو تھی کہ شجر جل گئے تھے دشتِ بلا میں
معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے آگ ہوا میں

وہ گرمی کے ایام وہ صحرائے خطرناک
پتّے کا نہ سایا تھا بجز سایۂ افلاک
اُٹھتے تھے بگولے کہیں اڑتی تھی کہیں خاک
ریتی پہ پڑا تھا پسرِ سیّدِ لولاک
بھُن جاتا تھا دانہ بھی جو گرتا تھا زمیں پر
اس دھوپ میں سایہ نہ تھا لاشِ شہِ دیں پر

ان منظر ناموں کا انتخاب میں نے اس لیے کیا ہے کہ دھوپ کی شدّت اور اس کے ردّ عمل کا جو منظر جوشؔ پیش کرنا چاہتے ہیں وہی منظر انیسؔ نے ان منظر ناموں میں پیش کیا ہے۔ جوشؔ کا منظر نامہ ساکت ہے اور ناظر کے حواس کو متحرک نہیں کرتا۔ پورا منظر نامہ جو دیہاتی بازار میں گرمی کی صورتِ حال کو نمایاں کرنے کے لیے پیش کیا گیا ہے اس صورتِ حال کو پوری طرح نمایاں نہیں کرتا۔ پوری نظم پڑھنے کے بعد ہمارے حواسِ خمسہ باصرہ، سامعہ، لامسہ، شامہ اور ذائقہ میں سے شاید ہی کوئی حس پوری طرح متحرک ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جوشؔ نے اپنے منظر نامے میں بلند آہنگ اور بے محل الفاظ استعمال کیے ہیں۔ اس کے برعکس انیسؔ اپنے منظر ناموں میں جس صورت حال کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں اسے پوری طرح نمایاں کردیتے ہیں۔ جوشؔ زیادہ سے زیادہ الفاظ استعمال کرنے کے شوق میں یہ نہیں سوچتے کہ صورتِ حال کا تقاضا کیا ہے۔ انیس منظر پیش کرنے سے پہلے اس بات پر غور کرتے ہیں کہ صورتِ حال کس پیرایے کی متقاضی ہے وہ ایک ایک لفظ کو سوچ سمجھ کر استعمال کرتے ہیں اور اپنے کسی بھی لفظ کو ضائع نہیں کرتے۔ انیس کفایتِ الفاظ کے ذریعہ کلام میں جامعیت پیدا کرنا چاہتے ہیں ان کا پورا کلام پڑھنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ ایک کامل ترین شعری پیرایہ ہی انیسؔ کا

منتہائے مقصد ہے۔

اب آیئے انیسؔ کے پہلے منظر نامے کی طرف:

اس منظر نامے میں ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ صورت حال کو نمایاں کرنے میں جوشؔ کے مقابلے میں انیسؔ کس حد تک کامیاب ہوتے ہیں۔

"وہ گرمیوں کے دن..... الخ" اس بند میں انیسؔ اس موقع کا منظر پیش کر رہے ہیں جب قافلہ راہ میں ہے۔ گرمیوں کے دن ہیں۔ پہاڑوں کی راہ سخت ہے۔ دُور تک نہ تو کہیں پانی ہے نہ درخت کا سایہ۔ غازیوں کے رخت پسینے میں ڈوبے ہوئے ہیں اور جوانوں کے رنگ سونلا گئے ہیں۔ راکب چاند سے چہروں پر عبائیں ڈالے ہیں اور تو نسے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں۔ جب آپ کے سامنے یہ منظر پیش کیا جاتا ہے تو آپ اس منظر میں محو ہو جاتے ہیں اور الفاظ منظر کو اجاگر کرتے ہوئے پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔ اس منظر نامے کا عجیب و غریب کمال یہ ہے کہ شاعر نے براہ راست یہ بتایا ہی نہیں ہے کہ بہت گرمی تھی۔ صرف یہ بتایا ہے کہ وہ گرمیوں کا زمانہ تھا اس کے برعکس جوشؔ کے یہاں منظر ہماری آنکھوں سے محو ہو جاتا ہے اور ہم الفاظ کے ہجوم میں گُم ہو جاتے ہیں۔ بعض نقادوں نے جوشؔ کی شاعری کو الفاظ کی جادوگری اور گھن گرج سے متّصف کیا ہے یہ وصف خود اس بات کا ثبوت ہے کہ جوشؔ کی شاعری میں قاری کی نظر مفہوم پر نہیں ٹھہرتی بلکہ لفظ کی خارجی سطح پر گھومتی رہتی ہے۔ جوشؔ کی محولہ بالا نظم کا یہ شعر بھی خاص طور پر ملاحظہ ہو:

مرد و زن گرد ش میں چیلیوں کی صدا سنتے ہوئے ۔۔۔ چلچلاتی دھوپ کی رو پر چنے بھنتے ہوئے

اب یہی منظر انیسؔ کے یہاں اس بیت میں دیکھیے:

بھُن جاتا تھا دانہ بھی جو گرتا تھا زمیں پر
اس دھوپ میں سایہ نہ تھا لاشۂ دیں پر

اور خود ہی فیصلہ کیجیے کہ اس ایک منظر کی پیش کش میں جوشؔ آپ کے باصرہ اور سامعہ کو زیادہ متحرک کرتے ہیں یا انیسؔ۔

کثرتِ الفاظ کی مثال میں جوشؔ کا ایک اور منظر دیکھیے:

کانٹوں پہ خوب صورت اک بانسری پڑی ہے
دیکھا کہ ایک لڑکی میدان میں کھڑی ہے
زاہد فریب، گل رخ، کافر، دراز مژگاں
سیمیں بدن، پری رخ، نوخیز، حشر ساماں
خوش چشم، خوب صورت، خوش وضع، ماہ پیکر
نازک بدن، شکر لب، شیریں ادا، فسوں گر
کافر ادا، شگفتہ، گل پیرہن، سمن بو
سرو چمن، سہی قد، رنگین جمال، خوش رو
گیسو کمند، مہوش، کافور فام، قاتل
نظّارہ سوز، دل کش، سرمست، شمعِ محفل
ابرو ہلال، مے گوں، جاں بخش، روح پرور
نسریں بدن، پری رخ، سیمیں عذار، دلبر
آہو نگاہ، نورس، گلگوں، بہشت سیما
یاقوت لب، صدف گوں، شیریں، بلند بالا
غارت گرِ تحمّل، دل سوز، دشمنِ جاں
پروردۂ مناظر، دوشیزۂ بیاباں

جوشؔ نے اس ایک بند میں جنگل کی شاہزادی کے صفاتِ حسن بیان کرنے کے لیے ۵۲ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ اب ان الفاظ کے الگ الگ دستوں (Sets)

میں معنی کی یکسانی ملاحظہ کیجیے اور یہ بھی دیکھیے کہ جوش ان الفاظ کے ذریعہ کس طرح بیک وقت متضاد صفات بیان کرتے ہیں:

پہلا دستہ : گل رخ، پری رخ، ماہ پیکر، مہوش، نازک بدن، گل پیرہن کافور فام، نسریں بدن، سیمیں عذار

دوسرا دستہ : خوب صورت، خوش وضع، خوش رو

تیسرا دستہ : زاہد فریب، کافر، حشر ساماں، فسوں گر، کافر ادا، قاتل، غارت گرِ تحمل، دل سوز، دشمنِ جاں

چوتھا دستہ : دلبر، دل کش، نظارہ سوز، جاں بخش، روح پرور

پانچواں دستہ : شکر لب، یاقوت لب

چھٹا دستہ : شیریں، شیریں ادا

ساتواں دستہ : سروِ چمن، سہی قد، بلند بالا

سراپا کے صفات بیان کرنے کے لیے جوش نے اس بند میں الفاظ کا استعمال اس طرح کیا ہے جس طرح ایک بلند آہنگ خطیب اپنے خطبے میں شانِ خطابت پیدا کرنے کے لیے مترادفات کا استعمال کرتا ہے۔ ان مترادفات سے خطیب کے نفسِ موضوع میں کوئی تنوع یا توسیع نہیں ہوتی لیکن بیان میں ایک طرح کی شان ضرور پیدا ہو جاتی ہے جس سے سامعین کچھ دیر کے لیے متاثر ہو جاتے ہیں۔ یہی حال جوش کے اس بند کا ہے۔ اتنے زیادہ الفاظ کے استعمال کے باوصف جوش سراپا کے منظر میں کوئی تنوع نہیں پیدا کر سکے ہیں۔

اپنے مرثیے "آوازۂ حق" میں جوش نے امام حسین کی شہادت کا منظر ۵ بندوں میں پیش کیا ہے۔ انیس نے اسی منظر کی عکاسی فقط تین بندوں میں کی ہے۔ مختلف اجزا کے حذف و اضافہ کے ساتھ دونوں منظر ناموں کا آغاز و اختتام اس طرح ہوتا ہے:

امام حسینؑ گھوڑے سے زمین پر تشریف لا چکے ہیں ہر طرف سے دشمنوں نے گھیر لیا ہو اور بالآخر انھیں قتل کر دیا گیا ہے۔ دونوں منظر نامے آپ کے سامنے پیش کیے جا رہے ہیں۔ آیئے دیکھیں کہ ان منظر ناموں میں کس شاعر نے اجزا کے انتخاب اور ترتیب کی بہترین صورت پیش کی ہے اور کس کے یہاں صورت حال زیادہ موثر اور جامع طور پر نمایاں ہوئی ہے۔

ذرّوں پہ جو سجدے میں جھکے حضرتِ شبّیر
چلنے لگے ہر سمت سے تیغ و تبر و تیر
بے کس پہ چمکنے لگی شمشیر پہ شمشیر
سر پیٹ کے کہنے لگی یہ زینبِ دلگیر
چھوٹوں گی نہ اس غم میں کبھی نوحہ گری سے
آندھی کا تصادم ہے چراغِ سحری سے

ہے ہے کوئی عباسِ دلاور کو پکارو
بابا یہ برا وقت ہے اکبر کو پکارو
اکبر نہیں ملتے ہیں تو اصغر کو پکارو
بیٹے پہ چھری چلتی ہے حیدرؑ کو پکارو
زہرا کی دہائی ہے پیمبر کی دہائی
پھٹتا ہے جگر خالقِ اکبر کی دہائی

حضرت نے جو زینب کی سنی گریہ و زاری
چپ ہو گئے وہ قلب پہ حالت ہوئی طاری
تلواریں لگانے لگے بڑھ بڑھ کے جو ناری
مولا نے کہا شکر ہوا اے ایزدِ باری

کٹتا ہے گلا بھائی کا ہمشیر کے آگے
تدبیر سرِ خاک ہے تقدیر کے آگے

تڑپے جو کئی بار زمیں پر شہِ والا
سمجھے یہ ملائک کہ قیامت ہوئی برپا
خیمے کو بڑی یاس سے مظلوم نے دیکھا
اتنے میں کسی سمت سے اک تیرہ آیا
پامال صفِ لشکر غم ہو گئے مولا
دل میں وہ اٹھا درد کہ خم ہو گئے مولا

رک رک کے جو تلوار چلی خشک گلے پر
زہرا کی صدا آئی کہ آہستہ ستم گر
حیدر نے بڑے پیار سے زانو پہ لیا سر
گردوں کی طرف دیکھ کے بولے یہ پیمبر
شکوہ نہیں نکلا مرے پیارے کے لبوں سے
نکلی ہے مری روح نواسے کے لبوں سے

انیس کے تین بندوں کا منظر نامہ یہ ہے :

زہرا جب کہ ٹھہرنے کا نہ رس پہ یارا
گر پڑا خاک پہ وہ عرشِ خدا کا تارا
غش سے کچھ دیر میں اٹھا جو علی کا پیارا
نیزہ سینے پہ سنان ابن انس نے مارا
واں تو نیزے کی انی پشت سے باہر نکلی
یاں بہن خیمے کی ڈیوڑھی سے کھلے سر نکلی

کھینچ کر سینے سے نیزہ جو بڑھا دشمنِ دیں
جھک کے حضرت نے رکھی خاک پہ سجدے میں جبیں
تیز کرتا ہوا خنجر کو بڑھا شمرِ لعیں
آسماں ہل گئے تھرّا گئی مقتل کی زمیں

کیا کہوں تیغ کو کس طرح گلے پر رکھا
پاؤں قرآں پہ رکھا حلق پہ خنجر رکھا

ڈھانپ کر ہاتھوں سے مونہہ بنتِ علی چلائی
ذبح ہوتے ہو مرے سامنے ہے ہے بھائی
ضربِ اوّل تھی کہ تکبیر کی آواز آئی
گر پڑی خاک پہ غش کھا کے علی کی جائی

آنکھ کھولی تھی کہ ہنگامۂ محشر دیکھا
سر اُٹھایا تو سرِ شہ کو سناں پر دیکھا

انیسؔ نے ان تینوں بندوں میں جائے شہادت اور واقعۂ شہادت کی مختلف حالتوں اور صورتوں کو جس اختصار اور جامعیت کے ساتھ پیش کر دیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ انیسؔ کے منظر نامے میں ہماری نگاہ پہلے اس فرس پر مرکوز ہوتی ہے جس پر امام حسینؑ لڑکھڑا رہے ہیں اور پھر مختلف اجزا کو سمیٹتی ہوئی تیزی سے اس نوکِ نیزہ تک پہنچتی ہے جس پر امام حسینؑ کا کٹا ہوا سر بلند کیا جا رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر نیرّ مسعود تیزی سے بدلتے ہوئے ان اجزا نے پورے منظر نامے میں ایک اضطراب کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔[1]

---

[1] میر انیسؔ کے منظر نامے ص ۲۸۲ انیسؔ شناسی۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ۔

سادہ الفاظ کے استعمال کے باوجود جوش کے منظر نامے میں نہ تو اجزا کی وہ تفصیل ہے جو انیس کے یہاں موجود ہے اور نہ وہ حرکت جو نگاہ کو کسی ایک مرکز پر ٹھہرنے نہیں دیتی۔ اس طرح پانچ بندوں پر مشتمل جوش کے اس منظر نامے میں وہ تحرک اور تاثر نہیں ہے جو انیس کے یہاں انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جوش کو جزئیات کے انتخاب و ترتیب کا وہ شعور نہیں ہے جو شاعری میں معنویت اور جامعیت پیدا کرتا ہے۔

شاعری میں اسرافِ لفظ کے باوجود جوش کا سب سے بڑا اور اہم کارنامہ یہی کہ ان کے کلام کی الفاظ شماری کے بعد ایک نیا اور اہم شعری لغت مرتب کیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا شعری لغت جس کی مدد سے بڑی اور اہم شاعری کے لیے الفاظ کے صحیح مصرف کا ایک نیا باب کھولا جا سکے۔

"Yet I have little regard for an art that deliberately aims to shock because it is unable to convince. And if I happened, by ill luck, to be scandalous, this would result solely from that immoderate devotion to truth which an artist cannot renounce without giving up his art itself".

Albert Camus
Author's Preface:
'Caligula and three other plays'

البیئر کامیو

"میرا اس کا جھگڑا ہو گیا تھا۔ لیکن جھگڑے سے کچھ نہیں ہوتا خواہ جھگڑنے والے ایک دوسرے کی صورت بھی دیکھنا چھوڑ دیں۔ اس چھوٹی سی تنگ دنیا میں جو ہمیں رہنے کو ملی ہے، ایک دوسرے کی نظروں کے سامنے رہنے کا ایک انداز یہ بھی ہے۔ اس جھگڑے نے مجھے اس کے بارے میں سوچنے سے باز نہیں رکھا اور نہ اس احساس سے کہ جو کتاب یا اخبار میں پڑھ رہا ہوں، اسی پر اس کی بھی نظریں جمی ہوئی ہوں گی۔ ایسے موقعوں پر میں پڑھتا تھا اور سوچتا تھا۔ اس کا اس کے بارے میں کیا خیال ہے۔؟ وہ اس بارے میں اس وقت کیا سوچ رہا ہے؟"

کامیو کو سارتر کا خراج عقیدت

کامیو، چھیالیس برس

۴ جنوری ۱۹۶۱ء کو پیرس کی طرف تیزی سے بڑھتی ہوئی ایک کار اچانک بے قابو ہو کر ایک پیڑ سے جا ٹکرائی اور چشم زدن میں ایک شخص کی موت واقع ہو گئی۔ مرنے والا تھا ــــ ہمارے عہد کا ایک عظیم ادیب البیئر کامیو جسے ابھی تین سال قبل اکتوبر ۱۹۵۷ء میں نوبیل انعام سے نوازا گیا تھا۔ دنیا کے اخبارات نے شاہ سرخیوں کے تحت یہ خبر شائع کی تھی کہ اس سال ادب کا نوبیل انعام فرانس کے جواں سال ناول نگار، ڈرامہ نویس اور نظریہ ساز البیئر کامیو کو دیا گیا ہے۔ جو نوبیل انعام یافتگان میں رڈیارڈ کپلنگ کے بعد اب تک کا سب سے کم عمر ادیب ہے۔ کامیو کو

یہ انعام اس لیے دیا گیا تھا کہ :

"اس کی اہم ادبی تخلیقات ہمارے دور کے انسانی ضمیر کے مسائل پر دیدہ ورانہ متانت کے ساتھ روشنی ڈالتی ہیں۔"

کامیو نے اپنے ایک دوست کو لکھا — "میں نے ۱۹۶۰ء کے تمام کاموں کو ملتوی کردیا ہے۔ یہ سال میرے ایک ناول کے لیے (وقف) ہوگا۔ میں نے اس کا خاکہ بنا لیا ہے اور کام بھی شروع کر دیا ہے۔ اس میں خاصا وقت لگے گا لیکن میں اسے مکمّل کر کے رہوں گا۔" کامیو نے "پہلا آدمی" کا ابتدائی مسودہ تیار کرلیا تھا۔ یہ ناول اس کی ادبی زندگی کے ایک نئے ارتقائی دور کا آغاز کرنے والا تھا۔ انھیں دنوں وہ ریاستی امداد سے شروع ہونے والے ایک تجرباتی تھیٹر کا ڈائرکٹر بھی مقرر ہوگیا تھا۔ ۴۶ سال کی عمر میں کامیو کی ساری صلاحیتیں اپنے عروج پر تھیں اور وہ محسوس کرتا تھا کہ وہ اس چیز کو حاصل کر سکتا ہے جسے مزاحاً وہ "ششدر کر دینے والی قوت" کہا کرتا تھا۔

اپنی نسل کے تمام یوروپی مصنفین میں (بشمول سارتر) کامیو نے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل کی تھی۔ چوں کہ وہ صحافی تھا اس لیے مقبوضہ فرانس میں چوری چھپے لڑی جانے والی جنگوں کے زمانے سے ہی اس کا سروکار ان نظریاتی اور سیاسی مباحث سے رہنے لگا تھا جنھوں نے فرانس کو اس صدی کے اواسط میں ہلا کر رکھ دیا تھا۔

اپنے عہد کے پیچیدہ ترین مسائل کو سمجھنے اور تخلیقی سطح پر انھیں گرفت میں لانے کے لیے کامیو نے غیر معمولی دراکی اور بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ گزشتہ نصف صدی میں رونما ہونے والے سیاسی اور سماجی تغیرات کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت میں کامیو اپنے معاصرین میں سب سے زیادہ کامیاب ادیب ہے۔ ان پہلوؤں کی صراحت میں جہاں اس نے تخلیقی پیرائے استعمال کیے ہیں وہاں فلسفیانہ اور عالمانہ طریقۂ کار بھی اختیار کیا ہے۔ اپنی تخلیقات میں مختلف موضوعات کو پیش کرنے کے لیے وہ کبھی حقیقی تاریخی کرداروں کو استعمال کرتا ہے کبھی اساطیری کرداروں سے کام لیتا ہے اور کبھی عام انسانی کرداروں کو ذریعہ بناتا ہے۔ یہ سبھی کردار مہمل، لغو اور ناقابلِ فہم دنیا کی

الجھنوں اور پیچیدگیوں کی عکاسی کرتے ہیں۔

کامیو کے سلسلے میں تیار کی جانے والی کتابیات کی فہرست سے پتہ چلتا ہے کہ کامیو پر اب تک تین ہزار مضامین لکھے جا چکے ہیں۔ مغربی یوروپ کے ممالک، اسکینڈی نیویا، پولینڈ، ہنگری، ترکستان، اسرائیل، امریکہ، پورٹوریکو، میکسکو، جنوبی افریقہ اور امریکہ کے ممالک، جاپان، فارموسا اور ہندوستان ـــــ غرضیکہ دنیا کے ہر حصے میں کامیو پر کچھ نہ کچھ لکھا گیا ہو۔ گزشتہ برسوں میں یونیسکو کے ایک جائزے کے مطابق ۳۲ غیر ملکی زبانوں میں کامیو کی تصنیفات کا ترجمہ ہو چکا ہے۔

البیئر کامیو، ۷ نومبر ۱۹۱۳ء کو الجزائر کے قصبے مونددوی میں ایک بہت غریب اور محنت کش خاندان میں پیدا ہوا تھا۔ اس کا باپ فرانس اور پروشیا کی جنگ کے بعد ALSACE سے چلا آیا تھا۔ پیدائش کے ایک سال بعد ہی کامیو کا السیشین نژاد مفلوک الحال باپ لیوسین پہلی جنگ عظیم کے دوران Marne کی پہلی لڑائی میں مارڈالا گیا۔ لیوسین برائے نام پڑھا لکھا تھا اور کامیو کی ہسپانوی ماں بالکل اَن پڑھ تھی۔ اپنے خاندان کی کفالت کے لیے وہ ایک مہری کی حیثیت سے کام کرتی تھی۔ کامیو اور اس کا بڑا بھائی اپنی ماں کے ساتھ الجزائر کے ایک ایسے ضلع میں منتقل ہو گئے جہاں زیادہ تر مزدور طبقے کے لوگ رہتے تھے اور جہاں یہ تینوں اپنی بدمزاج نانی اور ایک اپاہج ماموں کے ساتھ دو کمروں پر مشتمل ایک حصے میں رہنے لگے تھے۔ نوجوان کامیو کو اپنی ماں سے گہرا لیکن خاموش لگاؤ تھا۔ اپنے ماضی کو یاد کرتے ہوئے کامیو اپنے تہی دست اور مفلوک الحال خاندان پر تشکر آمیز الفاظ میں یہ تبصرہ کرتا ہے "اپنی خاموشی، کم آمیزی، اپنی فطری اور معتدل خود پسندی سے ان لوگوں نے جو خود پڑھ بھی نہیں سکتے تھے مجھے اعلا تعلیم عطا کی...... غربت میرے لیے بدنصیبی کبھی نہیں تھی اس لیے کہ یہ روشنی سے معمور تھی۔" صرف دو تین سادہ اور عظیم پیکر تھے جنھوں نے کامیو کی شخصیت کو بیدار کر کے اس کے کارناموں کے لیے بنیاد فراہم کی۔ یہ پیکر تھے: خاموش اور صابر ماں، زمین کا حسن اور روشنی۔

ایسا نہیں ہے کہ نامساعد حالات کی وجہ سے لڑکپن میں کامیو پژمردہ رہتا ہو بلکہ زندگی کی خوشیوں سے بھرپور لطف اٹھاتا تھا۔ اور مختلف تفریحات مثلاً پیراکی، فٹ بال اور بعد میں باکسنگ وغیرہ کا بہت شائق تھا۔

سنہ ۱۹۱۸ء میں کامیو پرائمری اسکول میں داخل ہوا۔ اس بچے میں غیر معمولی صلاحیتیں دیکھ کر خوش قسمتی سے ایک ممتاز گریڈ اسکول ٹیچر لوئی ژرمین نے اس پر خاص توجہ کی اور سنہ ۱۹۲۲ء میں ہائی اسکول کے وظیفے کے حصول کے لیے کامیو کی مدد کی ساتھ ہی اسے یونیورسٹی کے لیے تیار کرنا شروع کیا۔ یہ کامیو کی غیر معمولی سعادت مندی تھی کہ ۲۴ سال بعد نوبیل انعام پانے کے سلسلے میں اس نے جو تقریر کی اسے ژرمین کے نام سے منسوب کیا۔

کامیو نے بڑی تیزی اور دلچسپی کے ساتھ پہلے معاصر فرانسیسی مصنفین ژید، مونترلاں، پروست اور مالرو کو اور بعد میں روسی مصنفوں میں تالستائے اور دستوئیسکی کا مطالعہ کیا جنھیں وہ اپنے استاد کی حیثیت دیتا تھا۔ سنہ ۱۹۳۰ء میں تپ دق کے کئی شدید حملوں نے بالآخر اس کے کھیل کود کے مشاغل کو ختم کر دیا اور اس کی تعلیم بھی تعطل کا شکار ہو گئی۔ وہ اس مضرِ صحت ٹھکانے کو بھی چھوڑنے پر مجبور ہوا جو پندرہ برس تک اس کا گھر رہا تھا۔ اپنے ماموں کے ساتھ کچھ دن رہنے کے بعد کامیو نے اپنے پیروں پر کھڑے ہونے کی ٹھانی اور طرح طرح کی ملازمتیں کیں جن میں سے بیشتر دفتری نوعیت کی تھیں۔ ساتھ ہی اس نے الجزائر یونیورسٹی میں فلسفے کے طالب علم کی حیثیت سے داخلہ لے لیا۔ یونیورسٹی میں کامیو اپنے ایک استاد پروفیسر ژاں گرینیر سے جو خود بھی فلسفی اور مصنف تھا، خاص طور پر متاثر تھا۔ اس کی رہنمائی میں کامیو نے یونانی مصنفوں کا مطالعہ کیا اور فلسفے میں مہارت پیدا کرنے کی کوشش کی۔

مزدور طبقے سے متعلق ہونے کے باعث کامیو اپنے ہم جماعتوں سے کٹ سا گیا تھا۔ اور ۱۷ سال کی عمر میں تپ دق نے اسے دوسروں سے اور بھی علاحدہ کر دیا۔ سنہ ۱۹۳۶ء میں کامیو نے عیسائی مابعد الطبعیات اور نو افلاطونیت پر ایک مقالہ لکھ کر سند حاصل کی۔ اس کے بعد

تپ دق کے ایک حملے نے اس کے تعلیمی سلسلے کو ختم کر دیا۔ صحت کی بحالی کے لیے وہ آلپس پہاڑ کی ایک صحت گاہ میں منتقل ہو گیا۔ کامیو کے لیے یہ یوروپ کا پہلا سفر تھا۔ وہ فلورنس، پیسا اور جینوا ہوتا ہوا آخر کار الجزائر واپس لوٹ آیا۔

۲۰ سال کی عمر میں اس نے پہلی شادی کی جو خوشگوار ثابت نہیں ہوئی اور ایک سال بعد علاحدگی پر ختم ہوئی۔ ۲۱ سال کی عمر میں وہ کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہوا لیکن ایک ہی سال میں اس سے برگشتہ ہو گیا اور تین سال کے اندر اندر پارٹی سے نکال دیا گیا۔ ۱۹۲۵ء میں اس نے ایک شوقیہ تھیٹر گروپ قائم کیا جو چار سال تک قائم رہا اور اس نے اسکائیلس کے قدیم ڈرامے سے لے کر مالرو کے تازہ ناول تک کے ڈرامائی روپ پیش کیے۔ اسی طرح سنج، آندرے ژید، گورکی اور پشکن وغیرہ کی تخلیقات پر مبنی ڈرامے بھی کھیلے۔ کامیو ان ڈراموں کا ہدایت کار، مرتب، اداکار اور پبلسٹی منیجر سبھی کچھ تھا۔ اس لیے اسے اس گروپ میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ کامیو میں نقالی اور بہروپ بھرنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ادبی تخلیق کی بعض مخصوص تکنیکوں کی طرف اس کے میلان میں بھی یہ وصف نمایاں ہے۔ جنونی بادشاہ "کیلی گولا" اور سقوط کا اینٹی ہیرو ژاں باپتیست کلیمنس دونوں بہروپیے ہیں۔

کامیو نے ۱۹۳۶ء کے آس پاس لکھنا شروع کیا۔ دراصل ۱۹۳۵ء ہی میں اس نے ایک مصنف بننے کا تہیہ کر لیا تھا، جیسا کہ اس کی یادداشتوں سے ظاہر ہے جنھیں وہ آخرِ عمر تک لکھتا رہا۔ ان ابتدائی سالوں میں وہ ایک ناول (بیگانہ)، ایک ڈرامہ (کیلی گولا)، اور ایک مضمون (سی سی فس کی روایت) کی تصنیف میں مصروف تھا۔ مضامین کے دو مختصر مجموعے "سکے کے دونوں رخ" (۳۷ء) اور "عروسی" (۳۸ء) الجزائر میں منظرِ عام پر آ چکے تھے۔ ۲۵ سال کی عمر میں کامیو الجیریائی باشندوں کی ایک ذہین جماعت سے وابستہ ہو گیا۔ یہ لوگ اپنی بحیرۂ روم کی میراث پر فخر کرتے تھے اور شمالی افریقہ کو ادبی نقشے پر لانا چاہتے تھے لیکن اب بھی کامیو کی شہرت محض مقامی تھی۔

۱۹۳۶ء کا سال کامیو کے لیے بڑا نازک تھا۔ وہ پروفیسر بننے کا آرزومند تھا لیکن حکومت کی جانب سے مطلوبہ طبّی معائنے میں کامیاب نہ ہوسکا۔ تب وہ صحافت کی طرف رجوع ہوا اور جمہوری بائیں بازو کے ترجمان اخبار Alger - Republican کے لیے لکھنا شروع کیا۔ ناانصافی کی اہانت آمیز مثالوں اور بربر قبائل کے کسانوں کی حالتِ زار پر رپورٹیں لکھ کر کامیو نے اپنی غیر متوقع قوتوں کا مظاہرہ شروع کیا۔

۱۹۳۸ء تک کامیو کی سرگرمیوں کا میدان معین ہوچکا تھا۔ ان سرگرمیوں کا تعلق ادب، فلسفہ، تھیٹر، صحافت اور سماجی انصاف کے لیے گہری تشویش سے تھا۔ دوسری جنگِ عظیم کے چھڑتے ہی بعض ایسے واقعات نے جن پر کامیو کا اختیار نہیں تھا، کامیو کو الجیریا کے باہر اور یوروپ کے پیش منظر تک پہنچا دیا۔ عرب حامی جذبات کی ترجمانی کرنے کی وجہ سے الجیریائی حکام نے اس کے اخبار کو ممنوع قرار دے دیا۔ خود کامیو نے بھی اخبار سے سبکدوشی کی درخواست دے دی اور مارچ ۱۹۴۰ء میں روزنامہ Paris-Zoir میں کام کرنے کے لیے وہ پیرس چلا گیا۔ دسمبر ۱۹۴۰ء میں اس نے Lyons میں دوسری شادی کی اور جنوری میں اوران واپس آگیا۔

۱۹۴۲ء میں "بیگانہ" اور ۱۹۴۳ء میں "سی سی فس کی روایت" کی اشاعت نے کامیو کو آناً فاناً مشہور کر دیا۔ ۱۹۴۳ء کے موسم بہار میں گیلی مارڈ کے اشاعتی ادارے میں کام کرنے کے لیے وہ پیرس سے رخصت ہوگیا۔ اسی سال کے اختتام پر کامیو نے ایک فرضی نام Bacharat کے تحت انقلابی اخبار Combat کی اشاعت کی ذمہ داری سنبھال لی جو ایک پرخطر کام تھا۔ کچھ عرصے تک کامیو نے البیئر ماہے کا فرضی نام بھی اختیار کیا۔ ایک بار Combat کا اشاعتی مواد لے جاتے ہوئے اسے گرفتار کرلیا گیا اور وہ جرمن گستاپو کے پنجے میں آنے سے بال بال بچا۔ ۲۴ اگست ۱۹۴۴ء کو جب پیرس آزاد ہوا تو Combat منظرِ عام پر آیا۔ اور ۳۱ سال کی عمر میں کامیو کو دوہری شہرت حاصل ہوگئی اور اسے ایک نادر اعزاز "آزادی کا تمغہ" سے نوازا

گیا۔ ۱۹۴۴ء سے کامیو کی سماجی زندگی آزادی کے بعد پیدا ہونے والی تحریکوں اور تقریباً ناقابل برداشت مایوسیوں کی آئینہ دار ہے۔ ۱۹۵۴ء کے بعد خونریز الجیریائی تصادم نے جس کی وہ پیش گوئی کر چکا تھا، اس کا دل پارہ پارہ کر دیا۔ اس نے اس تصادم پر سیکڑوں اداریے اور مضامین لکھے۔ یہ تحریریں تیزی سے بدلتے ہوئے ماحول اور حیران کن واقعات کی دستاویزیں ہیں۔ ان تحریروں سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ کامیو کے ذہن میں ایک خیال پنپ رہا تھا۔ بالآخر یہ خیال ایک مضمون "باغی" ۱۹۵۱ء کی شکل میں سامنے آیا جس نے کامیو اور سارتر کے درمیان بڑھتے ہوئے اختلاف کو ایک تلخ معرکے کی شکل دے دی۔ اب تک کامیو چار ڈرامے — "سوء تفاہم" ۱۹۴۴ء، "کیلی گولا" ۴۵ء، "حالتِ محاصرہ" ۴۸ء، اور "انصاف پسند قاتل" ۴۹ء اور ایک طویل ناول "طاعون" لکھ چکا تھا۔

"باغی" میں ایک نیا انحراف نظر آتا ہے جو "سقوط" ۵۶ء میں زیادہ شدید ہو گیا۔ اس کے مختصر افسانوں کے مجموعے "جلائے وطن اور شاہی" میں نئی تکنیکیں اور نئے موضوعات نمایاں ہیں۔

البیر کامیو ایک ایسی نسل سے تعلق رکھتا تھا جو تاریخی حالات سے بری طرح متاثر تھی۔ وہ اسٹاک ہام میں اپنی تقریر کے دوران ان جنونی بیس سالوں کو یاد کرتا ہے جب وہ اپنے عہد کے ہنگاموں میں اپنی نسل کے تمام لوگوں کی طرح خود کو "مایوسانہ طور پر گم کردہ محسوس کرتا تھا"۔ بیسویں صدی کی سیاسی طور پر ہنگامہ خیز چوتھی دہائی میں جب ہٹلر برسرِ اقتدار آیا تو کامیو بیس سال کا تھا۔ اس نے بہت سی اجتماعی ریاستوں کا عروج، یورپ میں جمہوری اور سماجی تحریکوں کا اچانک زوال، روس سے ناپسندیدہ افراد کا اخراج، یورپ میں پھیلی ہوئی پولیس کی دہشت اور تعزیب، عمل جنگ اور کنسنٹریشن کیمپوں کو دیکھا تھا۔ الجیریائی تصادم اس کی موت کے وقت اپنے عروج پر تھا۔

دوسرے بہت سے نوجوان دانشوروں کی طرح بلکہ پرولتاری گروہ سے تعلق رکھنے کے باعث ان سے بھی زیادہ کامیو کو اس بات کا احساس ہو رہا تھا کہ دنیا کے بارے میں از سرِ نو سوچنا

اور جو کچھ بھی خود اور لاکھوں دوسرے لوگ دیکھ رہے تھے اس میں معقولیت پیدا کرنا چاہیے۔ اپنے مضامین میں جن تصورات کو اس نے ابھارا ہے اور جو موضوعات اس کی تصنیفات کو محیط ہیں وہ محض نظریاتی منطق اور ادبی صناعی کی مجرّد شقیں نہیں ہیں۔ وہ کھردری حقیقتوں کا عادی ہو چکا تھا، دانشورانہ سطح پر ان حقیقتوں کو اپنی گرفت میں لا چکا تھا اور اس فیصلے پر پہنچ چکا تھا کہ خیال اور عمل کو لاجیکل ہونا چاہیے۔ اس لیے کہ انسانی عمل میں نظریاتی اور لفظی استدلال کی نفاستوں کے علاوہ بہت سے بنیادی عناصر بھی کارفرما ہیں۔

دونوں عظیم جنگوں کے درمیان فرانس میں جو دور گزرا ہے وہ وحشت ناک سہی لیکن فنّی اور دانشورانہ حیثیت سے مالامال بھی تھا۔ اس دور میں حقیقتاً "سکّے کے دونوں رُخ" سامنے آتے ہیں۔ یعنی ایک طرف تباہی کا احساس، دوسری طرف ایک نئی تعمیر ہوتی ہوئی دنیا کا اضطراب آمیز احساس، ایک طرف فنون اور دوسری طرف نظریاتی جنگوں کی وہ شدّت جس نے فرانسیسیوں کو کلیت کی پالیسی سے الگ تو رکھا لیکن انھیں خانہ جنگی کے دہانہ پر لا کھڑا کیا۔ الجیریا کو ان ہنگامہ خیزیوں میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ الجیریائی تحریک زیادہ مستحکم زیادہ امید افزا اور مستقبل کے بارے میں زیادہ پر اعتماد تھی۔ اپنے ابتدائی مضامین میں کامیو نے اپنے ہم وطنوں کی خامیوں کا مشاہدہ کیا اور ان کا مذاق بھی اڑایا۔ چونکہ وہ خود بھی انھیں سے تعلق رکھتا تھا اس لیے اس کا مزاحیہ انداز خوش گوار معلوم ہوتا تھا۔ مخصوص شمالی افریقی ذہنیت، اخلاقی تصورات، آسانی سے حاصل ہو جانے والے مادی تعیشات پر بھروسہ، مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی کھوکھلاپن، فطری مظاہر سے ہم آہنگی، اور خوفِ مرگ وغیرہ' ان سب کو اس نے اپنا موضوع بنایا۔ اس نے اپنے ہم وطنوں کو مسرور، علاحدگی پسند، روایات سے محروم اور سوالات سے بے نیاز قوم قرار دیا۔

کامیو کے مضامین، افسانے اور ناول سب کا تعلق الجیریا سے ہے۔ اپنی تخلیقات میں کامیو نے الجیریا کو اس کے پورے تاریخی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ الجیریا سے کامیو کو بے پناہ انس تھا اور وہ الجیریا کی عرب آبادی کے مسائل اور ان کی غیر یقینی صورتحال

سے شدید اذیت میں مبتلا تھا۔ اس اذیت کے بارے میں اس نے لکھا ہے:

"اگر میں یہ کہوں تو آپ کو یقین کرنے میں دقت نہیں ہو گی کہ جس طرح دوسرے اپنے پھیپھڑوں (کی خرابی) سے اذیت اٹھاتے ہیں اسی طرح میں الجیریا سے اذیت میں مبتلا ہوں۔"

کامیو کے اس بیان کی وضاحت کے لیے الجیریا کی تاریخ کا ایک مختصر خاکہ پیش کرنا ضروری ہے۔

الجیریا پر فرانس کا تسلط اس وقت سے شروع ہوتا ہے جب ۵ جولائی ۱۸۳۰ء کو فرانس نے الجیریا پر حملہ کیا۔ اس حملہ کا فیصلہ چارلس دہم نے ابتداءً اپنی لڑکھڑاتی ہوئی حکومت کو بچانے کی غرض سے کیا تھا۔ چارلس کو امید تھی کہ اس طرح کا حملہ اس کے ملک کے اندرونی انتشار کو ختم کر دے گا۔

جب فرانس میں اس بات پر بحث چل رہی تھی کہ کیا چارلس دہم کے جانشین کنگ لوئی فلپ کو الجیریا پر اپنا قبضہ قائم رکھنا چاہیے۔؟ تو آباد کاروں کا پہلا جتھا الجیریا میں وارد ہوا۔ ۱۸۳۴ء میں کنگ لوئی فلپ نے الجیریا کو فرانس کا مقبوضہ حصہ قرار دے دیا۔ اور ۱۸۴۰ء میں یہ فیصلہ ہوا کہ پورے علاقے کو فتح کر لیا جائے۔ ۱۸۴۰ء سے ۱۸۵۲ء تک باضابطہ آباد کاری میں تیزی سے اضافہ ہوا۔ نپولین سوم نے بھی اس بے تحاشہ آباد کاری کی حوصلہ افزائی کی۔ ۱۸۷۰ء میں الجیریا میں دو لاکھ آباد کاروں میں سے ایک لاکھ تیس ہزار فرانسیسی آباد کار تھے۔ یہ تعداد بڑھتی رہی اور ۱۸۸۹ء میں ان تمام غیر ملکیوں کو الجیریائی قومیت عطا کر دی گئی جو الجیریا میں پیدا ہوئے تھے۔

اس تمام عرصے میں الجیریا کے اصل باشندوں نے فرانس کے توسیع پسندانہ اور آباد کاروں کے جاگیردارانہ رویوں کے خلاف مزاحمت جاری رکھی۔ اس مزاحمت کی ابتدا ایک جواں سال مجاہد امیر عبدالقادر نے کی تھی جو ۱۷ سال تک فرانسیسیوں کے خلاف لڑتا رہا۔

الجیریائی مسلمانوں میں رفتہ رفتہ قومی شعور بیدار ہو رہا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد

امیر عبدالقادر کے بیٹے امیر خالد نے اپنے قائم کردہ Bloc of Algerian Elected Muslims کے تحت آباد کاروں کی جاگیرداری اور حکومت فرانس کے ذریعے مقرر کیے جانے والے مذہبی عہدیداروں کے خلاف احتجاج کیا۔ ۱۹۲۴ء میں فرانسیسی حکومت نے امیر خالد کو جلاوطن کر دیا۔ ۵ مئی ۱۹۳۵ء کو شیخ عبدالحامد بن بادس نے الجیریا کے مسلم علما کی ایک جماعت کی تشکیل کی جس نے ایک ایسی الجیریائی مملکت کے قیام کی وکالت کی جو اسلامی اور عربی روایات کی نمائندہ ہو۔

۱۹۱۹ء میں پریمیر Clemenceau نے یہ قانون نافذ کیا تھا کہ تعلیم یافتہ الجیریائی فرانسیسی شہریت حاصل کر سکتے ہیں بشرطیکہ وہ مسلم شہری قوانین کے تحت اپنی ذاتی حیثیت ختم کر دیں۔ ۱۷ سال کے تعطل کے بعد ۱۹۳۶ء میں Blue - violette پروجیکٹ انضمام کی پالیسی کی طرف پہلا قدم تھا۔ مسلمانوں کی انتخابی حیثیت اور شہری حقوق کی تجویز پر ایک بار پھر غور کیا گیا۔ اس نسبتاً معقول پروجیکٹ نے عرب آبادی میں امید کی لہر دوڑا دی لیکن بارسوخ آباد کاروں نے اس تجویز کی زبردست مخالفت کی اور اسے پارلیمنٹ میں پیش نہیں ہونے دیا۔

۱۹۴۷ء کے اواخر میں فرانسیسی پارلیمنٹ نے ایک نیا آئین منظور کیا جس کے تحت فرانسیسی اور الجیریائی مسلمانوں کو پہلی بار الجیریائی اسمبلی میں یکساں آئینی نمائندگی دی گئی حالانکہ آباد کاروں نے اس آئین کی شدید مخالفت کی لیکن وہ اسے شکست دینے میں ناکام رہے۔ پھر بھی اس آئین پر پوری طرح عمل نہیں ہوا اور انتخابات میں وسیع پیمانے پر بدعنوانیاں کی گئیں۔ اس آئین کی منظوری سے لے کر ۱۹۵۴ء کی بغاوت تک الجیریا پر آباد کاروں کا سیاسی تسلط قائم رہا۔

یوں تو فرانس کے پہلے حملے کے بعد ہی الجیریا کے مسلمان فرانس کے خلاف صف آرا ہو گئے تھے لیکن دو عظیم جنگوں نے عربوں میں ایک نیا سیاسی اور سماجی شعور پیدا کر دیا تھا۔

گزشتہ سوا سو برسوں میں انھوں نے آبادکاروں کے ہاتھوں ناقابل بیان مصیبتیں اٹھائی تھیں۔ وہ محسوس کر رہے تھے کہ فرانسیسی تسلط اور آبادکاری کے ذریعے نہ صرف ان کا استحصال کیا جا رہا ہے بلکہ ان کی تہذیب و ثقافت کو بھی ختم کیا جا رہا ہے۔ آخر کار مسلمانوں نے مختلف جماعتوں اور محاذوں کی رہنمائی میں فرانس کے خلاف باقاعدہ بغاوت کر دی اور یکم نومبر ۱۹۵۴ء کو الجیریا کی مکمل آزادی کے لیے گوریلا جنگ شروع ہو گئی۔ "قومی انقلابی کونسل" اور "قومی آزادی محاذ" نے اس جنگ میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ان کے ممبروں میں فرحت عباس، حسین آیت احمد، احمد بن بیلا، ابوالقاسم کریم اور بومدائن کے نام قابل ذکر ہیں۔

نوجوانی سے لے کر اپنی موت (۱۹۶۱ء) تک کامیو تاریخ کے اس فیصلہ کن خونریز تصادم کے اسباب پر غور کرتا رہا۔ ۱۹۴۵ء میں اس نے لکھا:

"میں نے ابھی ایک صبح کے اخبار میں پڑھا ہے کہ ۸۰ فیصد عرب آبادی فرانسیسی شہریت حاصل کرنا چاہتی ہے۔ لیکن میں الجیریا کی موجودہ سیاسی صورت حال کو مجملاً یوں بیان کر سکتا ہوں کہ وہ حقیقتاً ایسا ہی چاہتے تھے لیکن اب ایسا نہیں چاہتے۔۔۔۔ میرے تحقیقات کے نتائج کی روشنی میں عرب رائے عامہ انضمام کی پالیسی میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتی۔"

"میرے خیال میں میں کہہ سکتا ہوں کہ اناج کی شکل میں انتظامیہ کی خیرات ملنے تک کم از کم ۵۰ فیصد آبادی جنگلی جڑوں پودوں پر گزر اوقات کرتی ہے۔ ایک دن میں نے EIZY - OUZOU میں علی الصباح چیتھڑوں میں لپٹے ہوئے بچوں کو دیکھا کہ وہ کوڑے کے ڈبے میں پڑی ہوئی چیزوں کے لیے قبائلی کتوں سے لڑ رہے ہیں۔ میرے پوچھنے پر لوگوں نے کہا کہ یہاں ہر صبح ایسا ہی ہوتا ہے۔"

کامیو نے کہا:

"ان مصائب کا کیا حل تلاش کیا گیا ہے؟ بغیر کسی جھجک کے میں کہہ سکتا ہوں کہ صرف ایک حل ــــ اور وہ ہے خیرات۔ مصلحت آمیز خیرات۔ ابھی تک اس بے روزگاری کے لیے عملاً کچھ نہیں کیا گیا ہے جس سے آبادی کا نصف حصہ متاثر ہے۔ اس حقیر روزینے کے لیے بھی کچھ نہیں ہوا ہے جس نے قبائلیہ میں ملازمت کے حالات کو غلامی کے دور میں بدل دیا ہے اور پھر آبادکار یہ شکوہ کرتے ہیں کہ قبائلی مزدور کی پیداوار ناکافی ہے۔"

"میرے نزدیک ان دلائل سے زیادہ حقیر کوئی چیز نہیں ہو سکتی۔ یہ کہنا ذلالت ہی کہ ان لوگوں کی ضرورتیں ہماری ضرورتوں کی طرح نہیں ہیں۔ یہ دیکھ کر اور بھی حیرت ہوتی ہے کہ کسی شخص کی اصل فطرت اس تذلیل کو حق بجانب قرار دے سکتی ہے جس سے یہ لوگ گزر رہے ہیں۔ اور قبائلی کسان کا مثالی ضبط اس بھوک کو کیسے برحق سمجھ سکتا ہے جس نے ان کے پیٹ کو پچکا دیا ہو۔ نہیں ــــ ان باتوں پر غور کرنے کا یہ طریقہ صحیح نہیں ہے ...... حقیقت یہ ہے کہ ہم روز ایسے لوگوں کے شانے سے شانہ ملا کر چلتے ہیں جو آج سے تین سو سال پہلے کے عہد میں رہتے ہیں۔ اور یہ نقط ہم ہیں جو آج کی دنیا میں دورِ قدیم کے اس حیرت آور ماحول سے بالکل غیر متاثر ہیں۔"

کامیو کے یہ محسوسات اس کے ابتدائی مضامین سے لے کر "جلاوطن اور شاہی" تک ہر جگہ نمایاں نظر آتے ہیں۔

کامیو کی علالت نے اس کے ذہن میں بعض ایسے سوالات پیدا کیے جنھیں بصورتِ دیگر وہ نظر انداز کر سکتا تھا۔ اس نے جمہوری فلسفے کی بہت سی راہیں دریافت کیں یونانی مفکرین تاریخی

فلسفیوں میں ہیگل، مارکس اور اسپنگلر اور وجودی اور مظہری فلسفی جو نوجوان ذہنوں میں کانٹ کی جگہ لے رہے تھے مثلاً کیئر کے گارڈ نطشے، شستوف ہرزل، یاسپرس اور ہیڈیگر وغیرہ ۔۔۔ کامیو نے ان سب کا بالاستیعاب مطالعہ کیا۔

پیش رو اور ہم عصر ممتاز فرانسیسی فلسفیوں ۔۔۔ گبریل مارسل، مارلو پونتی، ژاں پال سارتر، اور سیموں دی بوؤار کے برخلاف کامیو خود کو پیشہ ور فلسفی نہیں سمجھتا۔ وہ اس دنیا میں انسان کے مقام کی منضبط فلسفیانہ توضیح میں دلچسپی نہیں رکھتا۔ حقیقت میں وہ ایسے تمام نظاموں کو عقلی سطح پر پسند نہیں کرتا تھا۔ شاید اپنے پس منظر کی وجہ سے سقراطی مفہوم میں وہ ایک ایسا انسان بننے میں زیادہ سے زیادہ دلچسپی رکھتا تھا جس کی ایک ذاتی اخلاقیات بھی ہو۔ اسی اخلاقیات کی خاطر کامیو نے اس مارکسی نظریے کو مسترد کر دیا تھا جسے اسٹالن کے دور اقتدار والی چوتھی دہائی میں وہ محض ایک ایسی نقاب سمجھتا تھا جس نے سیاسی موقع پرستی اور پولیس ریاست کے ظالمانہ ہتھکنڈوں کو ڈھانپ رکھا تھا۔ اپنے عہد میں اس نے جس واحد اور عظیم تبدیلی کی تشخیص کی تھی وہ بڑے پیمانے پر پھیلی ہوئی بنیادی معدومیت (Nihilism) تھی خواہ وہ اپنے آپ وجود میں آئی ہو یا مفکرانہ استدلال کے نتیجے میں۔

سیاسی تجربے کی زائیدہ دانشورانہ تشکیک اور فلسفیانہ انتخابیت، روشن خیالی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی عقلیت کی مختلف شکلوں پر سخت حملے، مغربی اقتدار پر نطشے کی کڑی تنقید، تاریخ کی مقررہ روش سے متعلق مروجہ تصورات کی پیوندکاری کے لیے اسپنگلر کی پیشین گوئیاں۔ ان سب چیزوں نے معدومیت کے لیے دلائل مہیا کیے۔

معدومیت کی اصطلاح روس میں انیسویں صدی کے دوسرے ربع میں ایجاد ہوئی تھی۔ ایواں ترگینیو کے کامیاب ترین ناول Fathers and Sons (۱۸۶۰ء) کے منظر عام پر آنے سے قبل یہ اصطلاح بہت زیادہ مستعمل نہیں تھی اس ناول کا مرکزی کردار ایک نوجوان شخص بازاروف اپنے عہد کے جدید تر خیالات کے زیر اثر خود کو معدومیت پسند کہتا تھا درحالیکہ

اوروں کے نزدیک یہ خطاب باعث ننگ تھا۔ دمیتری پیزاریف، نکولائی دوبرولی بوف اور نکولائی چیرنی شوسکی جیسے جیتے جاگتے معدومیت پسندوں کے برخلاف بازاروف کی دلچسپیاں بڑی حد تک غیر سیاسی تھیں۔ بہر حال ان تاریخی شخصیتوں کی طرح وہ بھی روایت اور سند کو حقیر سمجھتا تھا، تعقل میں عقیدہ رکھتا تھا اور ایک مادی فلسفے سے وابستہ تھا اور اپنے عہد کے سماج میں بنیادی تبدیلیوں کا بہت خواہش مند تھا۔ معدومیت کے سلسلے میں پیزاریف کا انتہا پسندانہ بیان، جو انیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں ارتقا پذیر ہوا، اس کا اکثر حوالہ دیا جاتا ہے: ہم لوگوں کا اصل الاصول یہ ہے: "جو کچھ توڑا جا سکتا ہے اسے توڑا جانا ہی چاہیے۔ جو اس توڑ پھوڑ کو جھیل لے وہی ٹھیک ہے اور جو کچھ پاش پاش ہو جائے وہ کوڑا ہے۔ جو بھی ہو ہر طرف دائیں بائیں وار کیے جاؤ اس سے نہ کوئی نقصان ہوگا نہ ہو سکتا ہے۔"

یوروپ اور امریکہ میں اس اصطلاح کا استعمال بڑی تیزی سے ہونے لگا۔ غیر واضح اور منضبط ہونے کی وجہ سے سیاسی اور دانشورانہ سطح پر یہ اصطلاح (ذہنوں کو) متحرک نہیں کر سکی اسی لیے یہ اپنی بیشتر مزاجی اور انقلابی کیفیت سے محروم ہو گئی۔ ایک طرف اس اصطلاح کا استعمال بڑے پیمانے پر اس اصول کی وضاحت کے لیے استعمال ہوتا تھا کہ اخلاقی اقدار اور پیمانوں کا جواز عقلی دلائل سے مہیا نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری طرف یہ انسانی وجود کی سطحیت اور خالی پن کے موڈ کی ترجمانی کرتی تھی۔ اس اصطلاح میں یہ دوہرا مفہوم اس لیے پیدا ہوا کہ انیسویں صدی میں مذہب پرستوں نے اکثر اسے دہریوں کے خلاف ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا تھا۔ دہریوں کو ان دونوں متذکرہ متغائر مفاہیم کا حامل سمجھا جانے لگا۔ دہریے کے متعلق یہ خیال تھا کہ چوں کہ وہ خود کو اخلاقی اقدار کے تابع نہیں سمجھتا، اسی لیے وہ بے رحم یا خود غرض اور جرائم پیشہ بھی ہو جائے گا اسی کے ساتھ وہ زندگی کی معنویت کے احساس سے بھی محروم ہو جائے گا۔ اور اسی لیے وہ ناامیدی اور خودکشی کی طرف مائل ہو جائے گا۔

کامیو نے معدومیت کے متذکرہ پہلوؤں میں سے جزوی یا کلی طور پر بیشتر کی نمائندگی کی ہے۔

کامیو کی طبیعت سب سے زیادہ ادبیات ہی میں رواں تھی اس کی ابتدائی تصنیف ۔ جو Alger - Republican میں کیے گئے تبصروں پر مشتمل ہے اور جس میں سے دو سارتر کی ابتدائی تصنیفات سے متعلق ہیں۔ اس کے کچھ تنقیدی مضامین جو اس نے اپنی پوری زندگی میں سپردِ قلم کیے (جن میں سے دستوویسکی اور کافکا پر لکھے جانے والے ابتدائی مضامین اس نے سی سی فس کی روایت میں شامل کر لیے)۔ یہ سب چیزیں اس کے ادبی ذوق کا بہترین نمونہ پیش کرتی ہیں۔ جس نسل سے کامیو کا تعلق تھا اس کا میلان دستوویسکی، کافکا، میلول، فاکنر اور ہیمنگوے کی طرف بہت تھا اور کامیو بھی ان ادیبوں سے متاثر تھا لیکن اس نے بطور خود بھی عظیم ادیبوں کی ایک فہرست بنائی تھی۔ یہ کلاسیکی ادیب تھے؛ یونانی ادبا، شکسپیر اور فرانسیسی متقدمین تیسری اور چوتھی دہائی کے فرانسیسی مصنفین کے ممتاز گروہ میں سے تین ادیبوں نے کامیو کو اپنی طرف متوجہ کیا: مونترلاں جس کی خود پسندانہ تنہائی اور رئیسانہ اخلاقیات کا وہ مداح تھا۔ ژیدو۔ دنیا کے خارجی حسن کے لیے جس کی محبت میں کامیو شامل تھا۔ مالرو۔ جس کی جدید انسان کے مقدر کی شدید اور ڈرامائی جستجو نے بہت سے ایسے سوالات اٹھائے تھے جو خود کامیو کے دماغ میں گونج رہے تھے۔

جنگ سے پہلے کے زمانے میں جب کامیو بحیرۂ روم کے علاقے میں پھیلی ہوئی روشنی اور تحرک سے بھرا ہوا تھا، اس نے اپنی تصنیفات کے پہلے سلسلے کا آغاز کیا۔ ناول "بیگانہ" ڈرامہ "کیلی گولا" اور مضمون "سی سی فس کی روایت" کی تصنیف بیک وقت ہوئی۔ اپنی یادداشتوں میں کامیو نے ان سب تصانیف کو ایک ہی عنوان "سی سی فس ۔ جہلیت کا سلسلہ" کے تحت رکھا ہے۔ اسی سلسلے سے متعلق ایک تصنیف سوءِ تفاہم (۱۹۳۹ء) اپنے ابتدائی مراحل میں تھی۔ سوءِ تفاہم کامیو کی دوسری تصنیفات کا نقطۂ آغاز بھی ہے۔

جنگ کے بعد کے زمانے میں کامیو نے ایک ناول "طاعون" دو ڈرامے "انصاف پسند قاتل" اور حالتِ محاصرہ" اور ایک مضمون "باغی" کی تخلیق کی۔ ان ساری چیزوں کو اس نے پھر ایک ہی

عنوان پر "میبقیوس" ۔ بغاوت کا سلسلہ" کے تحت رکھا۔ اس کی یادداشتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اس طرح کے مزید سلسلوں کا بھی منصوبہ بنایا تھا۔ اس سوال کے جواب میں کہ اس کے مضامین کا اس کے ناولوں سے کیا تعلق ہے ـــــــ کامیو نے جواب دیا:

"میں مختلف اسالیب کو مخلوط کر دینے سے بچنے کے لیے مختلف اصناف میں لکھتا ہوں۔ اس لیے ڈرامے میں نے رواں زبان میں لکھے ہیں۔ مضامین تعقلاتی انداز میں اور ناول اندرونی ابہام کے بارے میں۔ اگرچہ یہ بھی سچ ہے کہ ان سب تحریروں میں ایک ہی بات کہی گئی ہے۔ اس لیے کہ بہر حال وہ ایک ہی مصنف کی لکھی ہوئی ہیں۔"

ہر چند کامیو ان تحریروں کو ایک ہی مصنف کی ایک ہی تصنیف کی حیثیت دیتا ہے لیکن درحقیقت اس کے یہ تصنیفی سلسلے مختلف فضائیں پیش کرتے ہیں مثلاً قبل جنگ کا الجیریا فرانس پر جرمنی کے قبضے کے دوران کے اکتا دینے والے مگر خوفناک دن چھٹی دہائی کا فکری انتشار اور مایوسانہ سیاسی نظریات اور نجی زندگی کے مسائل کی طرف بازگشت وغیرہ۔

کامیو کے مشہور ناول "بیگانہ" پر بات کرتے وقت عام طور پر قارئین اسے کہانی کی حیثیت سے نہیں بلکہ مہملیت کے مجرد فلسفے کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ اس غلط فہمی کا کسی حد تک خود کامیو بھی ذمہ دار ہے کہ اس نے اس اصطلاح کو رائج کیا لیکن "سی سی فس کی روایت" کے پیش لفظ میں صاف طور پر واضح کر دیا گیا ہے کہ مہملیت کے فلسفے کی دراصل ہم میں کمی ہے۔ اس فلسفے کو پیش کرنا کامیو کا مقصد بھی نہیں تھا۔ کامیو کی یادداشتوں سے ان چھ برسوں (۱۹۳۵ء-۴۰) کے مراحل کا اندازہ ہوتا ہے جن سے اس کا ناول "بیگانہ" گزر رہا تھا۔ ابتداءً کامیو نے "خوش گوار زندگی" کے نام سے ایک نیم سوانحی ناول کی تخلیق پر غور کیا جو ضمیر غائب کے صیغے میں تھا اور جس کا ہیرو Patrice Mirsault مستقبل میں

مصنف بننا چاہتا تھا۔ کامیو نے پہلا اور اس کے بعد پھر دوسرا مسودہ تیار کیا۔ اس مرحلے میں کامیو نے ناول کو "خوش گوار موت" کے عنوان سے بدل دیا۔ ناول کے موضوع پر کامیو برابر غور کرتا رہا۔ ردّ و قبول کے ایک طویل سلسلے اور کافی غور و خوض کے بعد یہ ناول تشکیلی مراحل سے گزرنے لگا۔ اور پھر جو ناول "بیگانہ" وجود میں آیا وہ کامیو کے بنائے ہوئے منصوبے سے بالکل مختلف تھا۔

بیگانہ کی کہانی بظاہر سیدھی سادھی کہانی ہے: الجزائر میں مرسال نامی ایک کلرک کو سن رسیدہ لوگوں کی کفالت کرنے والے سرکاری مہمان خانے کی طرف سے اپنی ماں کی موت کے متعلق ایک تار موصول ہوتا ہے۔ وہ دو دن کی چھٹی لیتا ہے اور اپنی ماں کی تجہیز و تکفین میں شریک ہوتا ہے اور پھر الجزائر واپس آجاتا ہے۔ الجزائر میں وہ ایک روز سمندر کے کنارے جاتا ہے جہاں اس کی ملاقات اپنے دفتر کی ایک سابقہ کلرک میری سے ہو جاتی ہے۔ مرسال اسے فلم دکھانے لے جاتا ہے اور پھر دونوں مرسال کے گھر آتے ہیں اور داد عیش دیتے ہیں۔ اتفاقاً مرسال اپنے ایک دلال پڑوسی ریماں کے، جس کی کچھ عربوں سے رنجش ہوتی ہے ناخوش گوار معاملات میں ملوث ہو جاتا ہے۔ ایک اتوار کو مرسال، ریماں اور میری ایک ساتھ ہوا خوری کے لیے سمندر کے کنارے جاتے ہیں۔ عرب ان کا تعاقب کرتے ہیں۔ ریماں ان سے جھگڑ پڑتا ہے۔ مرسال جو مصلحتاً ریماں کا ریوالور لے لیتا ہے ایک عرب پر جوابًا حملہ کر دیتا ہے۔ سورج کی تیز دھوپ میں ایک چاقو چمکتا ہے۔ مرسال عرب کو گولی مار دیتا ہے۔ اس طرح وہ گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس پر مقدمہ چلایا جاتا ہے اور اس کو سزائے موت ہو جاتی ہے۔

"بیگانہ" کا ہیرو ایک انسان کو پیش آنے والی تمام ممکنہ صورتوں کا تجربہ کرتا ہے۔ وہ ایک ایسا شخص ہے جو 'بیگانہ'، 'بے شل'، 'ناممکن' اور حقیقی ہے۔

"بیگانہ" کی اشاعت کے بعد اس کے بارے میں مختلف قسم کی خیال آرائیاں

ہوتی رہیں اور اس پر طرح طرح کے تبصرے کیے گئے۔ بیگانہ کی اشاعت کے بارہ سال بعد کامیو نے ایک نیم طنزیہ پیش لفظ میں لکھا:

"میرے خیال میں مرسال انسانی تباہی (کی علامت) نہیں ہے بلکہ ایک ننگا اور مفلس انسان ہے جو بے سایہ دھوپ کی محبت میں گرفتار ہے۔ وہ حسیت سے قطعاً عاری نہیں ہے بلکہ اسے توحقیقت مطلق کی بے پناہ آرزو ہے اگرچہ یہ حقیقت "ہونے اور محسوس کرنے والی حقیقت" ایک منفی حقیقت ہے لیکن اس کے بغیر انسان نہ خود پر غالب آسکتا ہے نہ دنیا پر۔"

چار ایکٹ کا ڈرامہ کیلی گولا، ۱۹۴۵ء میں پیرس میں پیش کیا گیا۔ ڈرامہ نگار کی حیثیت سے کامیو کو جو کامیابیاں حاصل ہوئی تھیں ان میں یہ اس کی سب سے بڑی اور مسلمہ کامیابی تھی۔ ۱۹۵۰ء، ۱۹۵۷ء اور ۱۹۵۸ء میں اپنے ڈرامے کی ہر نئی پیش کش کے لیے متن میں اس نے دوبارہ ترمیم و تنسیخ کی۔

سیوٹونیس[1] (Suetonius) کے بیان کردہ بارہ غضبناک بادشاہوں میں سے خاص کر "کیلی گولا[2]" نے کامیو کو اپنی طرف متوجہ کیا جس کا سبب اس بادشاہ کی جوانی اور اس کا جنون

لہ۔ ایک رومی مورخ جس نے روم کے پہلے بادشاہوں کی سوانح حیات لکھی۔

لہ۔ رومی بادشاہ کیلی گولا نے اپنی حکومت کے ابتدائی آٹھ مہینے بڑی نرم دلی سے گزارے لیکن جلد ہی اس کی اصل فطرت نمایاں ہونے لگی اور وہ وحشی اور بے رحم بن گیا۔ اس نے اپنا ایک مندر تعمیر کرایا اور حکم دیا کہ خداؤں کے بتوں کی جگہ اس کے سر کا بت رکھ دیا جائے۔ اس نے تمام عظیم لوگوں کے مجسمے ہٹوا دیے تھے اور وہ شارع عام پر ناگفتہ بہ حالت میں نمودار ہوتا تھا۔ اس نے غنڈہ گردی کی حوصلہ افزائی کی اور خود بھی سنگین جرائم کا مرتکب ہوا۔ عوامی جگہوں پر عیاشی کے اڈے قائم کیے۔ تفریح طبع کے لیے اکثر وہ بے قصور لوگوں کو موت کے گھاٹ اتار دیتا۔ جنگلی جانور اس کے محل میں ہمیشہ چرتے رہتے اور انسانی جانوں کا شکار کرتے۔ (باقی صفحہ پر)

تھا جس نے عجیب عجیب صورتیں اختیار کیں۔ کامیو نے "کیلی گولا" کے افعال کا ایک ایسا محرک ڈھونڈھ نکالا جس نے اس بادشاہ کو قدیم تاریخی شخصیت کے بجائے معاصر شخصیت بنا دیا۔

کامیو اس زمانے میں موت کے مسئلے میں الجھا ہوا تھا۔ "کیلی گولا" کے معاملے کی تہہ میں بھی دراصل موت کی قطعیت اور ناگزیری کا جذباتی اور تعقلاتی احساس کارفرما ہے۔ کامیو نے 'کیلی گولا' کے کردار کو اس طرح تخلیق کیا ہے کہ یہ ڈرامہ المناک ترین بشری غلطیوں میں سے ایک کی کہانی بن گیا ہے۔ اس غلطی کا احساس 'کیلی گولا' کو مرتے وقت ہوتا ہے۔ اور وہ کہتا ہے: "میری آزادی صحیح قسم کی نہیں تھی۔"

کیلی گولا میں کامیو نے المیہ آویزش tragic_conflict کو پیش کیا ہے۔ المیہ آویزش کا یہ تصور اس نے جزوی طور پر نطشے سے مستعار لیا ہے۔ ڈرامہ سوءِ تفاہم بھی اسی المیہ آویزش کی نمائندگی کرتا ہے۔

"سوءِ تفاہم" ایک لوک کہانی کا بدلا ہوا روپ ہے جس کے اجزائے ترکیبی بہت سادہ ہیں۔

ایک ویران مقام پر بنی ہوئی سرائے کی مالکہ مسافروں کو لوٹنے کی غرض سے قتل کر دیا کرتی ہے۔ اس سرائے کو یہ عورت اور اس کی بیٹی مارتھا چلاتی ہیں۔ پردہ اٹھنے پر وہ دونوں ایک مسافر کی آمد کے بارے میں گفتگو کر رہی ہیں اور ان کا ارادہ ہے کہ اسے بھی پہلے والے مسافروں کی طرح بے ہوش کر کے رات کو حوض میں ڈبو دیں البتہ فرق صرف اتنا ہو گا کہ یہ ان کا آخری

(صفحہ ۷ کا بقیہ) اس نے ایک گھوڑے کو پیشوائے اعلا اور قونصل مقرر کر دیا تھا۔ وہ اکثر اس بات کی خواہش کرتا کہ کاش سارے رومیوں کا ایک سر ہوتا اور میں اسے ایک ہی وار میں قلم کر دیتا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس نے علم الکلام پر ایک رسالہ لکھا تھا لیکن اس کی علم دوستی کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ اس نے ہومر اور ورجل کی تصنیفات کو تلف کر دینے کی کوشش کی تھی۔

شکار ہوگا۔ کیوں کہ اس شکار کے بعد ان کے پاس اتنا پیسہ ہو جائے گا کہ وہ آزادانہ زندگی گزار سکیں اور مارتھا اپنے پسندیدہ جنوب کے گرم سیر ساحلی علاقے میں سکونت اختیار کر سکے۔ مسافر نمودار ہوتا ہے اور ماں بیٹی اس کے گرد اپنا جال کس لیتی ہیں۔ تب اس مسافر کا بھید کھلتا ہو لیکن صرف ناظرین پر کہ وہ کون ہے اور یہاں کیوں آیا ہے۔ وہ اسی عورت کا نافرمان بیٹا ہو جو بیس سال پہلے گھر سے نکل گیا تھا اور اب وہ اسی جنوب کے گرم سیر ساحلی علاقے کا ایک دولت مند آدمی ہے جہاں مارتھا جانے کی متمنی ہے۔ وہ اپنی ماں اور بہن کی امداد کرنے کے لیے آیا ہے لیکن اس نے طے کر رکھا ہے کہ ماں اور بہن پر اپنی اصلیت ظاہر نہیں کرے گا تاوقتیکہ وہ خود سے اسے نہ پہچان لیں۔ ڈرامہ مسافر کی آمد پر تیار کیے جانے والے بے لچک منصوبے اور ماں بیٹے اور بیٹی کی ہچکچاہٹوں اور دبے ہوئے جذبوں کے درمیان جنگ کی ہولناک کش مکش کی صورت میں سفاکانہ طور پر اپنے اختتام کی طرف بڑھتا ہے۔ بیٹا جین پہچانا جاتا ہے لیکن قتل ہو جانے کے بعد۔ اس کی ماں اپنے بیٹے کے ساتھ حوض میں کود پڑتی ہے اور بہن مارتھا خودکشی کر لیتی ہے۔ جین کی بیوی ماریا اس سانحے کی تلخ رائیگانی کا مقابلہ کرنے کے لیے اخلاقی اذیت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ مدد کے لیے اس کی کربناک چیخ سرائے کے پرانے اور بظاہر گونگے خدمت گار کے منھ سے صرف ایک لفظ کہلواتی ہے وہ لفظ ہے ــــ ''نہیں''

ایک بیٹا جو یہ سمجھتا ہے کہ اپنا نام ظاہر کیے بغیر اسے پہچان لیا جائے گا اور جو اس سوءِ تفاہم کے نتیجے میں قتل کر دیا جاتا ہے ـــــــ یہ ہے اس ڈرامے کا موضوع۔ پورے پلاٹ کا دروبست ایک زیر سطحی اور پوشیدہ معنویت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

کامیو ڈرامے کی صرف ایک ہی قسم یعنی المیہ میں دلچسپی رکھتا تھا۔ اور المیہ صرف کامیو ہی کی پسندیدہ قسم نہیں تھی۔ امریکہ میں یوجین اونیل، انگلینڈ میں ٹی ایس ایلیٹ اور فرانس میں گرودو ایتویل اور مونترلاں اور بہت سے دوسروں نے المیہ ڈرامے لکھے ہیں۔

کم و بیش اسی زمانے میں کامیو نے اپنا طویل مضمون "سی سی فس کی روایت" لکھنا شروع کیا۔ "سی سی فس کی روایت" میں مہملیت کے مسئلے کی وضاحت کی گئی ہے۔ کامیو کی فکر کا نچوڑ سی سی فس روایت کی تمثیل میں بہتر طور پر نظر آتا ہے۔ کامیو انسانی زندگی کو لایعنیت، مایوسی اور سخت ترین دائمی جفاکشی کا مجموعہ جانتا ہے۔ جس طرح وجودیت سارتر سے مخصوص ہو گئی تھی، اسی طرح مہملیت کو کامیو سے مخصوص کر دیا گیا تھا، حالاں کہ یہ لفظ پہلے موجود تھا اور اسے زندگی کے مہمل، ناممکن، بے مقصد اور ناقابل قیاس پہلوؤں کی صراحت کے لیے مختلف پس منظروں میں استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ بات کہ انسانی وجود کی پیچیدہ حقیقت کا احاطہ کرنے میں عقل ناکام ہے ـــــ پاسکل، کیر کے گار، نطشے، یاسپرس، ہرزل، اور ہائیڈیگر وغیرہ میں مشترک ہے۔ کامیو نے جب یہ مضمون لکھا تھا تو سارتر کے برخلاف اس کا تعلق مہملیت کے فلسفے سے نہیں تھا بلکہ اس نے مہمل کے شعور کو ابھارا تھا کہ کیسے اس (شعور) کے ساتھ منفعت بخش طور پر رہا جا سکتا ہے۔ کامیو کا کہنا ہے کہ مہملیت سے کوئی بھی شخص سڑک کے کسی بھی کونے پر دوچار ہو سکتا ہے۔ مہملیت کا احساس درج ذیل چار صورتوں میں سے کسی ایک صورت میں ہوتا ہے:

۱۔ بہت سے لوگوں کی زندگی کا مشینی انداز ان کے ذہن میں یہ سوال پیدا کر سکتا ہے کہ ان کے وجود کی اہمیت و غایت کیا ہے۔ یہ مہملیت کی آمد آمد ہے۔

۲۔ مرورِ وقت کا شدید احساس یا اس بات کا خاطر نشین ہو جانا کہ وقت ایک تخریبی قوّت ہے۔

۳۔ اس بیگانہ دنیا میں لا کر چھوڑ دیئے جانے کا احساس۔ کامیو کے خیال میں وہ دنیا مانوس ہے جس کی تشریح کی جا سکتی ہو خواہ وہ تشریح ناقص ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن جس دنیا سے واہمہ پروری اور دروں بینی یک لخت رخصت ہو جائیں اس میں انسان خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے۔

۴۔ دوسروں سے بے تعلقی کا احساس۔

کامیو کے نزدیک مہملیت یہ ہے کہ ذہن تنظیم کا طالب ہے۔ لیکن اسے دنیا کے انتشار کا تجربہ ہوتا ہے اور اس طلب اور اس تجربے میں مطابقت پیدا نہیں ہو پاتی اور اس کا ظاہری ردعمل یا تو خودکشی کی صورت میں ہوتا ہے جو ایک خلاف مذہب اقدام ہے یا اس کے برعکس انسان پکا مذہبی ہو جاتا ہے۔

کامیو کا ناول "طاعون" اور ان میں ایک وبا (نوآبادیاتی نظام) کے خلاف لڑی جانے والی جنگ کا اعلا علامتی اظہار ہے۔ علامت کی حیثیت سے طاعون بہت پہلے سے کامیو کی نجی پیکر سازی میں نظر آتا ہے۔ اس علامت کی طرف اس کا ذہن سب سے پہلے ایک سابق سرئیلیسٹ Antonin Artano کے مضمون "تھیٹر اور طاعون" کی وجہ سے منتقل ہوا تھا۔ یہی علامت "کیلی گولا" میں بھی کارفرما نظر آتی ہے اور اپنے آخری ظہور تک یعنی "حالت محاصرہ" میں کامیو نے اس علامت کو اپنے تخیلی پس منظر میں جس طرح استعمال کیا ہے اس کی رو سے یہ ان بدبختیوں کی نمائندہ ہے جو ایک انسانی معاشرے کے زوال کا موجب ہو سکتی ہیں۔

"حالت محاصرہ" کامیو نے Barrault کے ساتھ مل کر لکھا۔ Barrault ہی نے اسے اسٹیج کیا۔ پیش کش کی سطح پر یہ ڈرامہ تقریباً ناکام رہا۔

کامیو نے رقص، نقالی اور موسیقی کی مدد سے اس ڈرامے میں رزمیہ کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ڈرامہ خوشی اور امید کے اس طوفان کو ظاہر کرتا ہے جو الجیریا کی آزادی کا نتیجہ تھی۔

کامیو کے ڈرامے "انصاف پسند قاتل" نے دوسرے ڈراموں کی طرح کوئی خاص شہرت حاصل نہیں کی۔ اس زمانے میں سیاسی معاملات میں انصاف پسندی کا مسئلہ نہایت اہمیت کا حامل تھا۔ کامیو کے لیے یہ ایک پریشان کن مسئلہ تھا کہ روس میں اسٹالینی جبر اور آزادی نے پوری طرح ایک مبہم صورت حال پیدا کر دی ہے۔ ایک بار پھر اس نے تھیٹر کو اس مسئلے کی تحقیق یعنی اس کی باقاعدہ وضاحت کے لیے استعمال کیا۔ "انصاف پسند قاتل" کے کردار ایک چھوٹے

سے دہشت پسند گروہ سے اخذ کیے گئے ہیں جس نے ۱۹۰۵ء میں روس کے وزیر انصاف گرینڈ ڈیوک سرگئی کو قتل کر دیا تھا۔

"سقوط" البیئر کامیو کا مختصر ناول ہے۔ اس میں بے حسانہ خود کلامی اور مسیحی علامت نگاری سے کام لیا گیا ہے اور یہ جمہوری انسانی اخلاقیات کی آسودگی بخش صورتوں کا طنزیہ اور مزاحیہ اظہار ہے۔

کامیو کے متنازعہ مضمون "باغی" (۱۹۵۱ء) کی اشاعت سے ادبی حلقوں میں بڑی گرما گرمی پیدا ہو گئی۔ "باغی" کا کچھ حصہ دنیا میں ہونے والی بغاوتوں کے تجزیے پر مشتمل ہے اور کچھ حصہ اپنے عہد کے متعلق کامیو کے سیاسی نظریات کو پیش کرتا ہے۔ خود کامیو کے لفظوں میں یہ مضمون "انقلابات کے نظریاتی پہلوؤں کا مطالعہ ہے"۔ کامیو کا سیاسی موقف بہت صاف اور واضح تھا اور اس کے لیے وہ خود کو پوری طرح ذمہ دار سمجھتا تھا۔ اس ذمہ داری کو اس نے عملاً نبھانے کی کوشش کی۔ کامیو کہتا ہے کہ ہم معدومیت کے عہد میں رہتے ہیں جس کا منطقی نتیجہ قتل اور جنگ کے جواز کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ انقلاب اور بغاوت دونوں اپنی حدوں کو پہنچ کر اسی آزادی کا انکار کر دیتے ہیں جس کے قیام کی انھوں نے کوشش کی تھی۔ باغی کی اشاعت کے بعد ہی سارتر اور کامیو کے درمیان مارکسزم اور وجودیت کے مسائل کو لیکر ایک تلخ معرکہ شروع ہو گیا۔ سارتر کے مشہور رسالے Les Temps Moderns کے اوراق میں باغی پر ایک تفصیلی بحث کا سلسلہ چل نکلا۔ باغی پر سب سے پہلا حملہ سارتر کے ایک شاگرد فرانسیس جینسن نے Les Temps Moderns کے جون کے شمارے میں ان اعتراضات کے تحت کیا۔

۱۔ کامیو تاریخ کے مزاج کو مسترد کرتا ہے اور اسے ہمارے عہد کے فناپرست انقلابات سے تعبیر کر کے خود کو تاریخ (کے دائرے) سے باہر رکھتا ہے۔

۲۔ مارکسزم اور اسٹالن ازم کی تنقید کر کے کامیو رجعت پرستی کا مرتکب ہو رہا ہے۔ اس کی تصدیق اس بات سے ہوتی ہے کہ بورژوا اخبارات و رسائل میں کامیو کی کتاب پر تعریفی تبصرے شائع ہوتے ہیں۔

۳۔ علمی بحث مباحثہ اچھی بات ہے لیکن وقت کا تقاضا یہ ہے کہ ہند، چین اور تیونس کے عوام (کی آزادی) کی حمایت اور امن کے تحفظ کے لیے جد و جہد کی جائے۔ اس وقت اگر کوئی کمیونسٹ پارٹی پر حملے کرتا ہے تو یہ مقصد پوری طرح حاصل نہ ہو سکے گا۔ کیوں کہ اس وقت کمیونسٹ پارٹی ہی وہ تنہا قوت ہے جو اس جد و جہد کے لیے عوام کو متحرک کر سکتی ہے۔

ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے کامیو نے کہا:

"..... صرف پیغمبرانہ مارکسزم (یا فلسفۂ دوام) ہی میرے نظریات کو سادہ اور کھرے انداز میں مسترد کرنے کا جواز مہیا کر سکتی ہے۔ کیوں کہ بالآخر اگر کوئی انسانی مقصد ایسا نہیں ہے جسے اقدار کا پیمانہ بنایا جا سکے تو پھر تاریخ کسی متعینہ مفہوم کو کیوں کر ظاہر کر سکتی ہے۔ دوسری طرف اگر تاریخ کا کوئی مفہوم ہے تو انسان اسے مقصد کیوں نہیں بنا لیتا؟ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو وہ اس خوفناک اور دائمی زندگی میں کیوں کر رہ سکتا ہے۔ جس کی آپ (مدیر۔ سارتر) بات کرتے ہیں۔ حقیقت میں آپ کا مراسلہ نگار (جین سن) یہ چاہتا ہے کہ ہم کمیونسٹ پارٹی اور کمیونسٹ ریاست کے ماسوا سب کے خلاف بغاوت کریں۔"

فنکار کے مارکسی نقطۂ نظر اور سارتر کے سیاسی نظریے کے برخلاف کامیو نے مظلوموں کے ساتھ ہمدردی کو فنکار کی سالمیت کے ذرائع میں سے ایک ذریعہ قرار دیا۔ اس کے خیال میں بعض مخصوص حالات میں فنکار اس ہمدردی کا مخالف نہیں ہو سکتا۔ کسی جماعت کے فائدے کی خاطر وہ اپنی زبان بہر حال نہیں بدل سکتا۔

لمبا دُبلا گھنے بالوں والا البیئر کا میو بہت جلد اس دنیا سے چلا گیا۔ وہ تپ دق کا مریض تھا لیکن بے تحاشہ سگریٹ پھونکتا رہتا اور ادبی شاہکاروں کی تخلیق میں منہمک رہتا۔ اس کی موت سے سارتر اپنے عزیز ترین مخالف سے محروم ہو گیا تھا۔ وہی مخالف جس نے اس صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائی میں اپنی اہم اور سنسنی خیز تصانیف سے دنیا کے ادبی ماحول میں گرما گرمی پیدا کر دی تھی۔

نوٹ: کامیو کے متعلق بیشتر معلومات خاص طور پر جرمین برے کی کتاب البیئر کامیو سے لیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ کامیو پر شائع ہونے والی دوسری اہم اور نمائندہ تصانیف سے بھی مدد لی گئی ہے۔

بیدی کا افسانہ گرہن

حیات اللہ انصاری کے تجزیے کی روشنی میں

اُردو کے صفِ اوّل کے افسانہ نگار جناب حیات اللہ انصاری اپنے مضمون "افسانے میں دیو مالا" کے ضمن میں بیدی کے مشہور افسانے "گرہن" کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ کے اس قول کو اختلاف کی بنیاد بناتے ہیں:

"لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا کو ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ تعبیر کیا ہے "گرہن" ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار بے بس اور مجبور عورت ہے اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے بھاگ جانے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے۔"

حیات اللہ انصاری اور پروفیسر نارنگ کے درمیان اختلاف کا باعث بننے والی کہانی کا خلاصہ یہ ہے:

رسیلا کی بیوی ہولی چار بچوں کی ماں ہے۔ پانچویں کی ماں بننے والی ہے۔ حمل کی اس حالت میں بھی رسیلا اس سے ہمبستری کرنا چاہتا ہے۔ حاملہ ہونے کے باعث چاند گرہن

کے روز ہولی کی ساس اس پر طرح طرح کی پابندیاں عائد کرتی ہے۔ اس روز ہولی کو اپنا مائیکا اس قدر یاد آتا ہے کہ وہ سسرال چھوڑ کر اس موٹر لانچ میں جا بیٹھتی ہے جو اس کے گاؤں کی طرف جا رہی ہے لیکن اس کے پاس ٹکٹ کے پیسے نہیں ہیں اس موقع کا فائدہ اٹھا کر اس کے بچپن کا شناسا اسی کے گاؤں کا ایک شخص کھوراام اسے ایک سرائے میں لے جاتا ہے اور اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے۔ اس حادثے کے بعد ہولی سرائے سے نکل کر بے تحاشا ایک سمت کو بھاگتی ہے۔ یہ حادثہ اس وقت پیش آتا ہے جب آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔

حیات اللہ کا کہنا ہے:

"افسانہ بقول نارنگ صاحب یہ کہنا چاہتا ہے کہ ساس راہو ہے اور شوہر کیتو اور وہ دونوں چاند کو یعنی ہولی کو اس طرح تنگ کرتے ہیں جس طرح آسمان پر اصلی چاند کو راہو اور کیتو تنگ کرتے ہیں۔ یعنی جو کہانی آسمان پر چل رہی ہے وہی زمین پر بھی چل رہی ہے۔ اب یہ جائزہ لینا ہوگا کہ شوہر کس حد تک کیتو ہے اور ساس کس حد تک راہو اور ہولی کس حد تک مظلوم۔"

کہانی کے اجزا کا تفصیلی مطالعہ کرنے کے بعد حیات اللہ نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ آسمان پر چلنے والی اور افسانے میں چلنے والی کہانی میں کوئی معنوی مطابقت نہیں ہے۔ کہانی کا بیان کسی طرف جا رہا ہے اور ماجرا کسی طرف۔ اس لیے بیدی دیومالائی کہانی کو انسانی زندگی میں ڈھالنے میں ناکام رہے ہیں اور اسی لیے نارنگ صاحب افسانے کا جائزہ لینے میں ناکام رہے ہیں۔

اس سے پہلے کہ ان بیانات کی روشنی میں بات کو آگے بڑھا کر ان جائزوں کا جائزہ لیا جائے اُس دیومالائی کہانی کو بھی سن لیجیے جسے خود افسانہ نگار نے افسانے

میں یوں بیان کیا ہے:

"........راہو اپنے نئے بھیس میں نہایت اطمینان سے امرت پی رہا تھا۔ چاند اور سورج نے وشنو مہاراج کو اس کی اطلاع دی اور بھگوان نے سدرشن سے راہو کے دو ٹکڑے کر دیے۔ اس کا سر اور دھڑ دونوں آسمان پر جا کر راہو اور کیتو بن گئے۔ سورج اور چاند دونوں اس کے مقروض ہیں اب وہ ہر سال دو مرتبہ چاند اور سورج سے بدلہ لیتے ہیں۔"

اب آپ ان گوشوں سے واقف ہو گئے جنھیں اور منوّر ہو کر ہماری گفتگو کا موضوع بننا ہے۔ یہ گوشے ہیں: پروفیسر نارنگ کا قول، اصل کہانی کا خلاصہ، حیات اللہ صاحب کا مبحث اور دیومالائی کہانی۔

بحث کے خطوط واضح کرنے سے قبل یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ حیات اللہ انصاری کو افسانہ نگاری کے فن میں کمال حاصل ہے اور انھوں نے اردو کو شاہکار افسانے دیے ہیں۔ اپنے فن میں کمال حاصل کرنے کے لیے انھوں نے افسانے کی نزاکتوں اور باریکیوں کا پورا خیال رکھا ہے۔ شاید انھیں نزاکتوں اور باریکیوں کے احساس نے انھیں گرہن کے تجزیے پر مائل کیا اور انھوں نے بڑی محنت اور دقتِ نظر سے اس افسانے کا تجزیہ کیا۔ اس لیے اس تجزیے کی بھی اتنی ہی اہمیت ہو جتنی حیات اللہ کے افسانوی فن کی۔

حیات اللہ انصاری نے ۲۹ صفحوں کے اپنے تجزیے کو ۲۲ شقوں میں تقسیم کیا ہے اور ہر شق کو زیادہ سے زیادہ منطقی بنا کر آسمانی اور زمینی کہانی کے معنوی بُعد کو ثابت کیا ہے۔

یہ تو آپ نے جان ہی لیا کہ حیات اللہ گرہن کو دیومالائی کہانی تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا استدلال یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے افسانے کے جن کرداروں کو راہو اور کیتو بنایا ہے وہ کہانی میں ایسے ظالم نظر نہیں آتے کہ ہولی سسرال چھوڑ کر بھاگ کھڑی

ہو۔ اس لیے وہ اپنی بحث کا آغاز اسی سوال سے کرتے ہیں کہ ہولی بھاگی کیوں؟

کہانی کو ہر پہلو سے دیکھنے کے بعد بھی تجزیہ نگار کو یہ کہانی ہولی کے بھاگنے کا جواز فراہم نہ کر سکی۔ اس جواز کے نہ مل پانے کی وجہ سے ہی تجزیہ نگار کے نزدیک نہ ساس راہو ہے نہ شوہر کیتو اور نہ ہولی زمینی چاند۔

ہماری بحث کا آغاز بھی اسی نکتے سے ہوتا ہے۔ یعنی تجزیہ نگار نے شوہر، بیوی اور ساس کو اساطیری کرداروں کے مماثل نہ قرار دینے کی توجیہہ میں جزئیات کی تفصیل میں جاکر بظاہر منطقی بحث کا جو طریقۂ کار اختیار کیا ہے کیا ماجرے کی منطق اسے قبول کرنے کو تیار ہے؟

اس مبحث کو قائم کرنے سے قبل افسانے میں ان مقامات کو نمایاں کرنے کی ضرورت ہے جو اس کہانی کی بظاہر دیو مالا سے مطابقت پیدا کرتے ہیں:

۱۔ چار بچوں، تین مردوں، دو عورتوں اور چار بھینسوں والے بڑے کنبے میں اکیلے ہولی کو گھر کا سارا کام دیکھنا پڑتا ہے۔

۲۔ متموّل ساہوکار کی بیٹی ہونے کے باوجود کاستھوں کے یہاں ہولی کو ذلیل کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ کتّوں سے بھی بُرا سلوک ہوتا ہے۔

۳۔ دیور جب چاہتا ہے اسے پیٹ لیتا ہے۔ ساس کے کوسنے تو اس مار پیٹ سے زیادہ بُرے ہیں اور بڑے کاستھ کی ڈانٹ سے تو اس کی جان ہی نکل جاتی ہے۔

۴۔ ساس اسے بات بات پر طعنے دیتی ہے۔ اس کے رحم میں بھی سفا کی ہے۔

شوہر کا سایہ سر پر ہونے کے باوجود ہولی کو رانڈ اور بیوہ کہا جاتا ہے۔

۵۔ حمل کی حالت میں شوہر ہولی کو آرام دینے کے بجائے اس سے ہمبستری کرنا چاہتا ہے اور جب شوہر کے مطالبے سے بھڑک کر ہولی اسے وحشی، بدچلن اور ہوس راں قرار دیتی ہے تو جواب میں وہ ہولی کے گال پر تھپیڑ رسید کر دیتا ہے۔ ساس بہو سے بدسلوکی کرنے پر بیٹے کو جھڑکتی ہے لیکن اس جھڑکنے میں اذیت رسانی کی نیّت صاف دیکھی جاسکتی ہے۔

۶۔ لانچ میں بے ٹکٹ بیٹھ جانے پر ہولی جس خوف میں مبتلا ہے کھتورام اس کا پورا فائدہ اٹھاکر اسے تحفّظ دینے کے نام پر سرائے میں لے جاتا ہے جہاں ہولی کی لاچاری کھتورام کی ہوس رانی کی راہ ہموار کر دیتی ہے۔

دیومالائی کہانی سے مطابقت کی مثال میں آپ نے اِن مقامات کو ملاحظہ کیا۔ انھیں مقامات سے بحث کر کے حیات اللہ انصاری نے افسانے اور دیومالا میں علم مطابقت کو ثابت کیا ہے۔ اُن کی بحث کے اجزا کو راقم الحروف کے الفاظ میں بہ اختصار پیش کیا جارہا ہے:

کیتو بہ نام رسیلا:

(۱) پورے حمل کی حالت میں بیوی سے جنسی خواہش کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے۔ حاملہ عورت کی طرف اس طرح کی رغبت محسوس کرنا اور خود ایسی عورت میں جنسی خواہش کا بیدار ہونا طب، ڈاکٹر اور نفسیات تینوں کی رو سے

صحیح ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو حاملہ ہولی سرائے سے بھاگنے کے بجائے کھتو رام کا انتظار کیوں کرتی۔

(ب) رسیلا کا بیوی کو تھپڑ مارنا اس سماج میں ظلم نہیں قرار دیا جا سکتا جہاں بیویوں کو مارنے پیٹنے کا رواج عام ہو لہٰذا تھپڑ مارنا ایسی بات نہیں ہے جس پر ہولی کو غصہ آئے اور بیٹے کو ساس کے جھڑک دینے کے بعد تو غصہ اور بھی نہ آنا چاہیے۔ پھر یہ کہ رسیلا کی مار میں نفرت نہیں مطالبے کی شدّت ہے جو عورت کے لیے نہ صرف قابلِ قبول بلکہ باعثِ مسرّت ہوتی ہے۔

(ج) اناج نکالنے کے سوال پر ساس کے سزا دینے کے خوف سے ہولی کا شوہر کی طرف ملتجیانہ نگاہوں سے دیکھنا بتاتا ہے کہ شوہر ماں کے مقابل کبھی کبھی بیوی کی طرفداری بھی کرتا ہے۔

(د) ہمبستری سے ہولی کے انکار پر رسیلا کا ضد نہ کرنا اور اس انکار پر اکیلے میں اس کی سرزنش نہ کرنا رسیلا کے غیر انتقامی فعل کو ثابت کرتا ہے اور اسی کے ساتھ یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ وہ کیتو نہیں ہے اس لیے کہ کیتو تو شر سے بھرا ہوا ہوتا ہے۔

راہو بہ نام ساس :

(ا) اناج نہ نکال پانے پر ساس ہولی کو نیاب جادی تو کہتی ہے لیکن اناج کی بوری نہ ہلا سکنے کا سبب جان کر خود ہی اناج نکال لاتی ہے۔

(ب) حمل کی حالت میں ساس بہو کو چاٹ اور پھلوں کے آزادانہ استعمال کی اجازت دیتی ہے اور بیٹے کے بچے کو ہر عذاب سے بچانے کی خاطر گرہن کے روز طرح طرح کی بندشیں عائد کرتی ہے۔ گویا بالواسطہ طور پر ساس بہو کا خیال رکھتی ہے۔

(ج) ہولی کو تھپڑ مارنے پر رسیلا کی طرف داری کرنے کے بجائے اسے جھڑکتی ہے۔ ان میں سے کوئی بات ساس کو برا ہونہیں ثابت کرتی۔

زمینی چاند بہ نام ہولی:

(ا) گھر میں چار بھینسوں کا ہونا بتاتا ہے کہ ہولی کے سسرال والوں کی آمدنی اچھی خاصی ہے۔ کنبے کے افراد کے حرکات وسکنات سے ایک دوسرے کا فوری طور پر باخبر نہ ہونا ظاہر کرتا ہے کہ گھر بہت وسیع اور کشادہ ہے جو خوشحال طبقے کی علامت ہے۔

(ب) افسانے میں مختلف سن وسال کے چار بچوں کا ہونا بتایا گیا ہے لیکن افسانے میں ہولی کو ان چار بچوں کے فرائض انجام دیتے ہوئے نہیں دکھایا گیا ہے۔

(ج) گھر سے بھاگتے وقت ہولی کی ممتا بالکل نہیں جاگتی۔ وہ یہ بھی نہیں سوچتی کہ اس کے چاروں بچوں کا حشر کیا ہوگا نیز اس کے بھاگنے پر اسے بدچلن سمجھ لیا جائے گا۔

(د) ہولی کی رضاعت کا زمانہ بہت خوش گوار ہے۔ اس زمانے میں اسے اچھی خوراک ملتی ہے اور اس کے آرام کی فکر کی جاتی ہے۔ تبھی تو وہ ایک کے بعد دوسرے بچے کو پیدا کرنے کے لائق ہوتی ہے۔ وہ دیورانیوں، جٹھانیوں اور نندوں کے جھمیلوں سے پاک ہے اور اس کے مرد کی کوئی داشتہ بھی نہیں ہے اسی لیے وہ کسی ذہنی اذیت کا بھی شکار نہیں ہے۔

(ہ) اناج نکالنے کے استفسار پر شوہر کی طرف ملتجیانہ نگاہوں سے دیکھنا، شوہر کے آنچل کھینچنے پر دیور کو آواز دینا اور عقابی نظروں والی ساس کو جُل دے کر بھاگ نکلنا اس بات کا ثبوت ہے کہ ہولی کافی چالاک ہے۔ ایسی چالاک عورت کا بے ٹکٹ لانچ میں بیٹھ جانا، کتھورام کے ساتھ بے سوچے سمجھے سرائے میں چلے جانا اور موقع ملنے پر بھی سرائے سے نہ بھاگنا اس کی حماقت کو نہیں بد چلنی کو ظاہر کرتا ہے۔

ان تمام باتوں سے ہولی کا زمینی چاند ہونا ثابت نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ وہ نہ تو مظلوم ہے، نہ شریف نہ پاکیزہ۔

آسمانی اور زمینی کہانی میں عدم مطابقت کی ان مثالوں میں تجزیہ نگار نے حسابی اور قیاسی طریقۂ کار اختیار کیا ہے۔ اپنی بحث کو جز بعدِ جز پھیلا کر حیات اللہ انصاری نے نتائج اخذ کرنے کا جو طریقہ اختیار کیا ہے اس کا مطالبہ یہ ہے کہ افسانے میں ہر بات کو جزئی طور پر نہیں کلّی طور پر بیان ہونا چاہیے۔ یہاں وقت اور موقع نہیں ہے کہ ان کے طریقۂ کار کی تفصیل میں جایا جائے لیکن ان کے تجزیے سے ایک دو مثالیں پیش کرنا ضروری ہیں:

(۱)

"..... ساس تو گئی تھی بورے سے اناج نکالنے۔ اس کام میں زیادہ سے زیادہ پانچ منٹ لگ سکتے تھے۔ اتنی مختصر سی مدت میں رسیلا نے اپنی بیوی کو جو چھیڑا تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ یا تو وعدہ کر لو یا کسی طرف کھسک چلو۔ ایسے میں ہولی کا دیور کو آواز دینا یہ کچھ کھپتا نہیں ہے۔ یہ بات تو اس وقت صحیح ہو سکتی تھی جب ہولی کو فوری خطرہ ہوتا۔"

(۲)

"چار بھینسوں میں سے پون بھینس خشک یعنی بے دودھ کی رہے گی۔ باقی اوسطاً گیارہ بارہ سیر روزانہ دودھ دیں گی۔ اس زمانے میں اوسطاً اس سے زائد نہیں ہوتا تھا۔ تب بھن تلے کا دودھ روپیہ کا ڈھائی سیر ملتا تھا اور ایک بھینس کا گوبر نصف روپیہ میں بک جاتا تھا۔ اس حساب سے روزانہ آمدنی کا اوسط سولہ سترہ روپے پڑتا ہوگا۔ آدھی رقم نکل جاتی ہوگی کھلائی اور بھینسوں کی بازیافت کے لیے۔ بچت میں اس طرح سات آٹھ روپیہ روزانہ آمدنی ہوگی یعنی مہینے میں دو سوا دو سو روپے۔

ان دو اقتباسوں میں آپ نے قیاس اور حساب کی کارفرمائی دیکھ لی۔ ضمناً اس سے یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ حیات اللہ انصاری خود اپنے افسانوں میں اس طرح کے جزئیات کو مدنظر رکھتے ہوئے کوئی بیان دیتے ہوں گے۔

پہلے اقتباس میں حیات اللہ نے قیاس کیا ہے کہ اناج نکالنے کے کام میں ساس کو زیادہ سے زیادہ پانچ منٹ لگے ہوں گے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دوسرا اقتباس اُن دو شقوں کا سلسلہ ہے جن میں تجزیہ نگار نے آمدنی اور گھر کی تفصیلات کے ذریعے

یہ ثابت کیا ہے کہ گھرانہ بہت متمول تھا۔ حساب لگا کر انھوں نے گھر کا جو نقشہ کھینچا ہے اس کے مطابق گھر میں ہر چیز کا فاصلے پر ہونا ثابت ہے۔ اس لیے ہمارے قیاس کے مطابق بھنڈار بھی فاصلے پر ہی ہونا چاہیے لہٰذا ضروری نہیں کہ اناج نکالنے میں صرف پانچ منٹ لگیں۔ اس کام میں اس سے زیادہ وقت بھی لگ سکتا ہے۔

ان دو مثالوں سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ تجزیہ نگار کا ایک قیاس دوسرے قیاس کی نفی کرتا ہے۔ حسابات اور قیاسات کی نفی کے اس عمل کی نشاندہی تجزیے میں کئی جگہوں پر کی جا سکتی ہے۔ لیکن ہمارا مقصد یہ نہیں ہے۔ ہمیں تو صرف یہ بتانا ہے کہ افسانہ اور ماجرے میں ماجرہ افسانے سے زیادہ معتبر ہوتا ہے یعنی ماجرہ افسانے کی منطق کے مطابق چلنے کے بجائے اس سے گریز کرتا ہے اور کہیں کہیں اسے مسترد بھی کرتا ہے۔ اگر ماجرے کو افسانے کی منطق کے مطابق ہی چلنا ہو تو افسانے میں ماجرے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اسے مثال سے یوں واضح کیا جا سکتا ہے۔

تجزیہ نگار سوال کرتا ہے:

"جس وقت رسیلا اور رہولی میں چھیڑ چھاڑ ہو رہی تھی اس وقت بچے دیور اور سسر کہاں تھے؟"

یعنی افسانے کی منطق کے مطابق انھیں آس پاس ہونا چاہیے جبکہ افسانہ نگار نے انھیں آس پاس نہیں دکھایا ہے۔ لیکن بہ تقاضائے ماجرہ انھیں آس پاس نہ دکھا کر ہی افسانہ نگار نے افسانے کو افسانہ بنایا ہے۔

پریم چند کی کہانی کا وہ محل تو آپ کے ذہن میں ہوگا جب گھیسو اور مادھو سب طرف سے رقم وصول کرنے کے بعد دوپہر کے وقت کفن لانے چلے جاتے ہیں۔ افسانے کی منطق کے مطابق گاؤں والوں کو اس بات کی فکر ہونا چاہیے تھی کہ مادھو اور گھیسو کہاں غائب ہو گئے اور شام تک لوٹے کیوں نہیں۔ گاؤں والوں کو دونوں کی تلاش پر نکلنا

چاہیے تھا، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ یعنی پریم چند نے افسانے کی منطق سے گریز کیا اور ہمیں ایک شاہکار افسانہ دیا۔

تجزیہ نگار کے طریقۂ کار کا جائزہ لینے کے بعد ہم اپنے اصل مبحث کی طرف واپس چلتے ہیں۔ اس مبحث میں تجزیہ نگار کی بحث کے خاص خاص اجزا کو سامنے رکھا گیا ہے۔

۱۔ حیات اللہ انصاری نے عورت کی sexual acceptance پر سب سے زیادہ زور دیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ مرد کی طرف سے مطالبے کی شدت عورت کے لیے نہ صرف قابلِ قبول بلکہ باعثِ مسرت بھی ہوتی ہے sexual acceptance کی مثال میں انھوں نے پے پی لان کے عنوان سے ایک سرگزشت بھی نقل کی ہے جس میں تین تین عورتیں اپنے مرد کو گھمانے کے درپے ہیں۔ لیکن sexual acceptance کے مقابل sexual rejection کی بھی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ فی الحال قدرے مہذب پیرائے میں ان لطیفوں کو سن لیجیے:

(۱)

A young woman at a Ground Army of the Republic ball wears, as an apron, a small flag. An old veteran, passing by, takes hold of one corner of her apron and says emotiona lly, "My dear young woman, I fought many a hard battle under this flag in three of our wars". "Not under this flag" She says, snatching it out of his hand.

(۲)

A young man who is excited by watching a bull servicing a cow. He says to the farmer's daughter, who is also watching, "Believe me, I'd like to be doing what that bull is doing" "Why don't you", she says; It's your cow.

اس لیے ضروری نہیں کہ عورت ہر وقت راضی بہ رضا ہو۔ اگر طب، ڈاکٹر اور نفسیات کی رو سے ہولی کے انکار کو فضول قرار دیا جا سکتا ہے تو صورتِ حال کے اعتبار سے اسے درست بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

۲۔ "جس کلچر میں ہولی سانس لے رہی ہے وہاں تھپڑ کھانے پر ہولی کو غصہ نہ آنا چاہیے"۔ اب لیجیے ہتک کی سوگندھی کو۔ رام لال دلال جب اسے دھندلی روشنی میں کھڑی ہوئی کار کے قریب لے جا کر سیٹھ صاحب کو دکھاتا ہے تو اسے دیکھ کر سیٹھ کے منھ سے اونہہ نکلتی ہے۔ اور جب اس اونہہ کا مطلب سوگندھی کی سمجھ میں آتا ہے تو وہ غصے سے پاگل ہو جاتی ہے۔ آخر سوگندھی کو غصہ کیوں آیا۔ جس پیشے میں وہ ہے وہاں اونہہ کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ رنڈی کو گاہک پسند بھی کرتا ہے، نہیں بھی کرتا ہے۔ لیکن ایک اونہہ نے، جس سے منٹو نے افسانہ بنایا ہے، سوگندھی کو ہذیان میں مبتلا کر دیا۔ پھر کیا وجہ ہے کہ تھپڑ کھانے پر ہولی کو غصہ نہ آئے۔

۳۔ ساس کے استفسار پر ہولی کا شوہر کی طرف رحم جویانہ نگاہوں سے دیکھنا اس

کا ارادی نہیں اضطراری عمل ہے اور افسانے میں اس عمل کا ردِّ عمل بھی نہیں دکھایا گیا ہے۔ یعنی رسیلا اپنی ماں کو ظالم یا کٹھور نہیں کہتا۔ اس لیے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شوہر بیوی کا ہمدرد اور وکیل ہے۔

۴۔ ساس کے بعض اعمال کو انسانی رویوں سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن تجزیہ نگار نے بہو کی طرف ساس کے بُنیادی رویّے کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ایک' دو موقعوں پر ایسے شخص کا انسان بن جانا کوئی حیرت کی بات نہیں۔

۵۔ حساب لگا لگا کر آمدنی اور گھر کی بنیاد پر جس تموّل کو دکھایا گیا ہے اگر اسے تسلیم کر بھی لیا جائے تو بھی وہ ہولی کے گھر سے نہ بھاگنے کا جواز نہیں بن سکتا۔

۶۔ دیورانیوں، جیٹھانیوں اور نندوں وغیرہ کی الجھنوں سے آزاد ہونا یہ نہیں ثابت کرتا کہ ہولی کسی اذیت میں مبتلا نہیں ہے۔ ہولی پر ممتا کے نہ جاگنے اور بچّوں کے مستقبل کے بارے میں نہ سوچنے کا الزام بھی صحیح نہیں ہے۔ اس لیے کہ بھاگنے سے پہلے وہ نہ صرف اپنے بڑے بیٹے کا منھ چومتی ہے بلکہ آبدیدہ بھی ہو جاتی ہے (تجزیہ نگار اس عمل کو ممتا نہ قرار دے کر ایسی محبت سے تعبیر کرتا ہے جو غیروں کے دلوں میں بھی آ جاتی ہے)۔

۷۔ جس طرح ہولی کا شوہر کی طرف ملتجیانہ نگاہوں سے دیکھنا اضطراری عمل ہے اسی طرح اس کا دیور کو آواز دینا بھی اضطراری عمل ہے۔ ساس کو جل دے کر بھاگ جانے پر ہولی کو بہت ہوشیار سمجھ لینا بھی درست نہیں۔ یہ کام تو کوئی کم عقل عورت بھی کر سکتی ہے۔ اسی طرح کٹھورام کے ساتھ سرائے میں جانا اور موقع پا کر بھی وہاں سے نہ بھاگنا ہولی کی چالاکی یا

بدچلنی کو نہیں، اس کی لاچاری کو ثابت کرتا ہے۔ کیوں کہ کھوراما اس سے کہہ چکا ہے:
"یہ سر پیچھ جادیوں کا کام ہے۔ اور جو میں کاشتھوں کو خبر کر دوں تو؟"

اس طرح اس جائزے سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ غیر ضروری جزئیات کو لازمی جزئیات بنا کر افسانے اور دیومالا کی دوری کو واضح کیا جا رہا ہے۔ اس قسم کی وضاحت میں ایک موقع پر تجزیہ نگار نے ہولی کا ظالم ہونا بھی قیاس کر لیا ہے:
"کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ ہولی ہو جو ظلم ڈھاتی ہو شوہر پر، سسرال پر اور اپنے بچوں پر۔"

راقم الحروف نے تجزیہ نگار کے نتائج کی نفی انھیں وقوعوں سے کی ہے جنھیں تجزیہ نگار نے دیومالا کے مطابق نہیں پایا ہے۔ دراصل تجزیہ نگار نے جس مطابقت کو ڈھونڈنا چاہا ہے اور جس طرح سے ڈھونڈنا چاہا ہے، افسانے میں اس کا مل پانا مشکل ہے۔ تجزیے کے طریقۂ کار کا تقاضا یہ تھا کہ ماجرے کی بنیاد پر افسانے کے مجموعی تاثر کو گرفت میں لایا جاتا۔ اس تاثر تک پہنچنے کے لیے ہر موقع پر واقعاتی شہادت کا طلب کرنا ضروری نہیں تھا۔ افسانے کے ایک افق سے اٹھ کر دوسرے افق تک پہنچتے پہنچتے ایسی فضا بن جاتی ہے کہ اس کے کردار دیومالائی کہانی کے عین مطابق نہ سہی لیکن اس کے مقابل ضرور نظر آنے لگتے ہیں۔ مقابل ہونے کی بات اس لیے کہی گئی کہ زمینی کہانی آسمانی کہانی کے ہر ہر عمل کا جواز نہیں پیش کر سکتی۔ حیات اللہ کی باریک بیں نگاہ نے ہر موقع پر اسی جواز کی جستجو کی ہے۔ اسی لیے انھیں کہانی میں چول سے چول بیٹھی ہوئی نظر نہیں آتی۔

اصل بات یہ ہے کہ حیات اللہ انصاری نے بیدی افسانہ نگار کے بیانات

statements کو بنیاد بنا کر نتائج کا استخراج کیا ہے۔ اس طریقۂ کار سے ممکن ہے کہ ہولی کا مظلوم نہ ہونا ثابت ہو جائے لیکن اس صورت میں بھی افسانے کو افسانوی منصب سے نہیں گرایا جا سکتا۔ ہولی کے مظلوم نہ ثابت ہونے کی صورت میں اس سوال کا اٹھنا لازم ہے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ بیدی اس مطابقت کے پردے میں واقعی عدمِ مطابقت دکھانا چاہتے ہیں۔ بفرضِ محال اگر ایسا ہے بھی تو یہ بھی افسانہ نگار کا کمال ہے۔

تنقید کے ایک نئے موضوع کی خشتِ اوّل
(سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ)

واقعۂ کربلا اس وقت برصغیر کی جدید تر شاعری کا روشن ترین استعارہ ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ جدید شاعری میں ایک نئے معنوی افق کی جستجو اسی ایک واقعے سے عبارت ہے۔ شاعری میں نئے لب ولہجے کی دریافت کے بعد نئے شاعر کو ایک ایسے موضوع کی ضرورت تھی جو اس کے عہد کے مطالبات و مسائل سے پوری طرح ہم آہنگ ہو اور جس کے ذریعے وہ اپنے دور کی پیچیدہ ترین صورتحال کی زیادہ کامیاب عکاسی کر سکے۔

کربلا کا واقعہ اس کے سامنے تھا نئے شاعر نے محسوس کیا کہ موجودہ عہد کی لعنتوں اور بدبختیوں سے نجات حاصل کرنے کے لیے ہم جن اعلیٰ انسانی اقدار کا مطالبہ کر رہے ہیں وہ اسی واقعے کے عظیم اور مثالی کرداروں میں موجود ہیں۔ روشن ضمیری، صبر، قناعت، ایثار و وفاداری، جرأت و جواں مردی، حق گوئی و حق پرستی، استقامت، عالی حوصلگی اور صفائے باطن وغیرہ..... ان میں سے ایک ایک قدر کو واقعۂ کربلا کے کرداروں نے مجسّم کر دیا ہے۔ آج انسان کے اخلاقی اور روحانی زوال کا سبب انہیں اقدار کا فقدان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم بزبانِ اقبال جس انسانِ کامل کا خواب دیکھ رہے ہیں اس کے لیے ہمیں گھوم پھر کر واقعۂ کربلا کی طرف دیکھنا پڑتا ہے۔

چودہ سو برس پہلے رونما ہونے والے اس واقعے نے انسان کو جرأت و پیکار کا سبق بھی دیا اور اس کی باطنی تہذیب کے دروازے بھی کھول دیے۔ آج اس معرکۂ خیر و شر

کا ہر کردار ایک علامتی کردار ہے اور ہر وقوعہ ایک معنوی وقوعہ جو ہمیں اپنی ذات اور زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جیسے جیسے انسان اس دورِ ابتلا کے ہولناک اور حیران کن واقعات کا اسیر ہو کر آزار و اضطراب کا شکار ہوتا جا رہا ہے ویسے ویسے اس واقعے کی معنویت بڑھتی جا رہی ہے اور اس کے اطلاقات کا دائرہ وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ اب کمان، زخم، گلو، مشکیزہ، تیر، نیزہ، خنجر، فرات، خیمہ، تشنگی، طوق و زنجیر، کوفہ و شام، بیعت، مقتل، لہو، زرہ، طبل و علم وغیرہ الفاظ محض الفاظ نہیں رہ گئے ہیں بلکہ نئی شاعری میں ان الفاظ نے کثیرالجہت علامتوں اور استعاروں کی شکل اختیار کر لی ہے۔ نئی شاعری کے اسلوب کی تعمیر بیشتر انھیں الفاظ و علامات سے ہوئی ہے۔ اور یوں واقعۂ کربلا اپنی علامتی اور معنوی قوت کی بنا پر نئی شاعری کی شناخت بنتا جا رہا ہے۔ اور "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" اسی قبیل کی شاعری کا شناخت نامہ ہے۔

اس شناخت نامے سے قبل شیخ ممتاز حسین جونپوری نے بھی اردو کی غزلیہ شاعری میں اس قسم کے اشعار کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی تھی اور اس موضوع پر "خونِ شہیداں" کے عنوان سے ایک کتاب لکھ کر واقعۂ کربلا سے متعلق کئی سو شعروں کو جمع کر کے ان کے تخلیقی محرکات کی نشاندہی کی تھی۔

پس نوشت میں پروفیسر نارنگ نے اس کتاب اور اس کے مشتملات کا مختصراً ذکر کیا ہے اور ان پر تنقیدی نظر ڈالی ہے۔

"خونِ شہیداں" کے مصنف کا طریقۂ کار بقول پروفیسر نارنگ ایک مخصوص دائرے تک محدود ہے۔ یعنی شیخ ممتاز حسین جونپوری ۱۴۳ صفحات پر مشتمل اس کتاب کی تصنیف کے باوصف اس نوع کی شاعری کی ممتاز ترین صفت کی نشان دہی میں ناکام رہے۔ یوں اِن اشعار کی لائقِ ستائش جمع آوری کے باوجود وہ اِن اشعار کو عصری موضوعات و مسائل کا آئینہ نہیں بنا سکے۔ شیخ ممتاز حسین نے ان اشعار میں صرف بیانِ واقعہ کے مفہوم کو

اہم جانا اور انھیں اس لیے لائق توجہ سمجھا کہ ان میں براہ راست یا بالواسطہ طور پر واقعۂ کربلا کا ذکر تھا۔ مثلاً قرۃ العین طاہرہ کا یہ مشہور شعر:

شہدائے طلعتِ یارِ من۔ بروید سوئے دیارِ من
سروجاں کنید نثارِ من کہ انا الشہید بکربلا

شیخ ممتاز حسین کی فہرست میں اس لیے شامل ہوتا کہ اس میں شہیدِ کربلا کا ذکر ہے اور شیخ صاحب اس شعر:

مظلومیِ حسین زدہ آتش بہ سینہ ہا!
یک شمعِ کشتہ انجمن افروزِ عالم است

کی تخیل پر بھی داد دیتے لیکن مصرعۂ ثانی میں مستعمل شمعِ کشتہ کے سے بلیغ استعارے کی معنویت کو شاید زیادہ لائق اعتنا نہ سمجھتے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب میں اس نوع کے اشعار پر سے بیانِ واقعہ کا پردہ ہٹا کر اسی استعاراتی معنویت کو روشن کیا ہے اور نئی شاعری میں مستعمل واقعۂ کربلا کی علامتوں اور استعاروں کے معنوی امکانات کی نشاندہی کی ہے۔

ادبی تلمیحوں میں واقعۂ کربلا کے انسلاکات اور تلازمات کا دائرہ سب سے وسیع ہے۔ واقعۂ کربلا کا ہر تلازمہ علامتی اور استعاراتی تلازمہ ہے اور ہماری دنیا کے کسی نہ کسی معنوی تلازمے سے مطابقت رکھتا ہے۔ مثلاً رنگ و نسل کی تفریق اس دنیا کا ایک معنوی تلازمہ ہے۔ اس معنوی تلازمے کی وضاحت کے لیے واقعۂ کربلا میں امام حسین اور جنابِ جون کا استعاراتی تلازمہ موجود ہے۔ واقعۂ کربلا اور اس کے استعاراتی تلازموں کی دنیا کے معنوی تلازموں سے مطابقت ہی پروفیسر نارنگ کے مقالے کا اصل موضوع ہے۔

۱۲۲ صفحات کو محیط یہ مقالہ ۴ شقوں پر مشتمل ہے۔ پیش گفتار اور پس نوشت اس مقالے کے جزوِ اوّل اور جزوِ آخر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کسی بھی مقالے کی اہمیت اور

معنویت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ اس کا خاکہ Synopsis کس طرح مرتب کیا گیا ہے۔ یہی خاکہ مباحث کے خطوط متعین کر دیتا ہے اور اسی خاکے سے نقاد کے نظریے اور طریقۂ کار کی وضاحت ہو جاتی ہے نیز یہ کہ یہ خاکہ نکاتِ مبحث کی بھی نشاندہی کر دیتا ہے اور کامیاب مقالہ نگار وہی ہے جو نکاتِ بحث کو نتائج سے ہم آہنگ کر دے۔

پروفیسر نارنگ نے اس مقالے کا خاکہ یوں مرتب کیا ہے کہ پیش گفتار میں موضوع کی مناسبت سے اشاراتی پیرایوں کی مختصراً وضاحت کر دی ہے اور بضرورت استعارے کی تعریف و تشریح بھی کی ہے نیز توسیعِ معنی میں استعارے کے عمل کو بھی واضح کیا ہے۔ استعارے کی تشریح اور دوسرے اشاراتی پیرایوں سے اس کے فرق کی وضاحت دراصل مقالہ نگار کے بنیادی مبحث کی وضاحت ہے۔ پروفیسر نارنگ نے پیش گفتار میں مقالے کے عنوان کی توضیح اس طرح کی ہے:

"الفاظ بطور شعری استعارہ محدود معنی میں آئے ہیں یعنی ایسا شعری اظہاریہ جو استعاراتی تفاعل کی مختلف تخلیقی شانوں اور شکلوں پر حاوی ہو۔"

Encyclopaedia of Poetry and Poetics

میں اس قسم کے استعارے کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے:

"ادب میں وہ استعارہ جو وضاحت، صراحت اور بیان تک ہی محدود رہتا ہے۔ نثری Prosaic استعارہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی وہ موضوع کی استدلالی حد بندیوں کا یا اس (موضوع) کی منطقی مطابقت سے ہی موازنہ کرتا ہوا نظر آتا ہے جیسے (بھیڑوں کے گلے پر ایک شیر ٹوٹ پڑا) مگر وہ استعارہ جو انتہائی پیچیدہ فوری اور غیر منطقی رشتوں کو بھی اجاگر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اصیل استعارہ metaphor کہا جا سکتا ہے [مثلاً خاموش اور پرسکون جنگل میں چشم زدن میں ایک شیر نے تہلکہ مچا دیا] لیکن نثری استعارے کو اصل استعارہ نہ ہونے کی بنا پر شعر سے

خارج نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کہ دونوں کا فرق عموماً بہت واضح نہیں ہوا کرتا (اور دونوں میں اکثر ایک تدریجی ربط موجود رہتا ہے)، جو استعارہ بجائے خود شاعرانہ ہے، اپنے سیاق و سباق کے لحاظ سے یا قاری کے ذہن کو مناسب طور پر منتقل کر کے اصیل استعارہ بن سکتا ہے، اور اصیل استعارے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ترجمہ اس طرح کرنا کہ اس کی معنویت میں خلل نہ واقع ہونے پائے، بہت مشکل ہوتا ہے۔ تجزیہ اس کی معنویت کی انتہا کو نہیں پا سکتا۔ اس کی واحد یقینی پرکھ اس سے ہو سکتی ہے کہ (قاری کے واردات سے) وہ کس حد تک مطابق ہے اور اس کے معنوی ارتعاشات کتنے شدید اور دُور رس ہیں۔"

ص ۴۹۱۔ ۴۹۲

پروفیسر نارنگ نے اپنے تجزیے میں نثری Prosaic اور اصیل Essential استعارے کے فرق کا پورا لحاظ رکھا ہے۔ مثلاً انھوں نے جوش، سردار اور مصطفےٰ زیدی کی شاعری میں استعمال ہونے والے نثری استعاروں کی تشریح اس لیے ضروری نہیں سمجھی کہ وہ اکہرے مفہوم کے حامل ہیں۔ اس کے برعکس مجید امجد، منیر نیازی اور افتخار عارف کی شاعری پر گفتگو کرتے وقت پروفیسر نارنگ نے ان شعراء کے استعاروں کے مختلف معنوی پہلوؤں کی تفصیل سے وضاحت کی ہے، اس لیے کہ یہ استعارے شاعرانہ یعنی اصیل استعارے کا حق ادا کرتے ہیں۔

پیش گفتار میں استعارے کی تعریف و تشریح کے بعد مقالے کی پہلی شق کا آغاز ہوتا ہے۔ اس شق میں پروفیسر نارنگ نے واقعۂ کربلا کے تاریخی اور معنوی پہلو کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ رموزِ واقعہ از خود ظاہر ہو گئے ہیں اور واقعہ کے رموز سے روشناس ہو کر پڑھنے والا واقعے میں رمزیہ عناصر کی جستجو کرتا ہوا نظر آنے لگتا ہے، اور اشعار کی استعاراتی تعبیر کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے۔ اسی شق میں پروفیسر نارنگ نے

لوک روایت اور رثائی ادب کی روایت پر اظہار خیال کرنے کے بعد واقعۂ کربلا کی نئی معنویت اور اس کے مضمرات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس طرح اس شق کے حصۂ آخر میں مباحث کے خطوط اور زیادہ روشن ہو گئے ہیں۔

مقالے کی دوسری شق میں غزلیہ شاعری کی روایت میں اُن الفاظ و علامات کی نشاندہی کی گئی ہے جو کلاسیکی شاعری میں غیر شعوری طور پر در آئے ہیں لیکن جن کی رمزیت و ایمائیت کا انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس ضمن میں میرؔ کے اشعار مثالاً پیش کیے گئے ہیں۔ میرؔ کے یہاں اس قسم کے اور بھی اشعار موجود ہیں جن میں واقعۂ کربلا کی بازگشت سُنائی دیتی ہے۔

متذکرہ اشعار پر گفتگو کرتے وقت مقالہ نگار نے "لہو" کی علامت کا ذکر نہیں کیا جو واقعۂ کربلا کی مرکزی علامتوں میں سے ایک ہے۔ لہو میرؔ کے یہاں موت، حسرت، قوت، حرکت، عمل، حوصلہ، تنگ و دو اور زیاں کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ لہو کی علامت میرؔ کے یہاں واقعۂ کربلا کے وسیلے سے آئی ہے، لیکن اس کے مفاہیم اور خونِ حسین کے مفاہیم میں زبردست مماثلت ہے۔

کلاسیکی شعرا میں دردؔ، قائمؔ اور مصحفیؔ وغیرہ کے یہاں بھی ایسے اشعار مل جائیں گے جن میں واقعۂ کربلا کے کسی نہ کسی وقوعے کی گونج محسوس ہوتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

اُٹھتی نہیں ہے خانۂ زنجیر سے صدا
دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے ـــــ دردؔ

کیوں تو صیّاد کیا ہم کو گرفتارِ قفس!
ہم نہ شائستۂ بسمل نہ سزاوارِ قفس ـــــ قائمؔ

اوّل تو قفس کا مرے در باز کہاں ہے
اور ہو بھی تو یاں طاقتِ پرواز کہاں ہے ـــــ مصحفیؔ

پہلے شعر سے کیا ذہن حسینی قافلے کے اُن زندانیوں کی طرف منتقل نہیں ہوتا جو رات کے سنّاٹے میں نالے بلند کرتے کرتے خاموش ہو جایا کرتے تھے۔ اور بقیہ دونوں شعروں میں کیا حسین کے بیمار اور نحیف و نزار فرزند سیّد سجّاد کی تصویر نہیں نظر آتی۔

ہر چند کہ تینوں شعروں میں واقعۂ کربلا کا قابلِ قبول مفہوم موجود ہے، پھر بھی یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ ان شعروں کی تخلیق کا محرک یہی واقعہ ہے۔

کلاسیکی روایت کا ذکر کرنے کے بعد پروفیسر نارنگ نے مقالہ کی اس شق میں ان حالات و حوادث کا ذکر کیا ہے جنھوں نے اس عہد کے شاعر کو کربلا سے درک اور درس حاصل کرنے کا سبق دیا۔ چنانچہ مولانا محمد علی جوہر اور اقبال نے اس طرف باقاعدہ توجہ کی اور ان کی شاعری میں بار بار واقعۂ کربلا کے حوالے آنے لگے۔

پروفیسر نارنگ کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ مولانا اور اقبال اس نوع کی شاعری کے بانیوں میں ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ مولانا کے یہاں اس واقعے کی روایتی اور اکہری معنویت ہے جب کہ اقبال کے یہاں بقول پروفیسر نارنگ نئی اور آفاقی معنویت۔ حسین اقبال کی ان مرکزی علامتوں میں سے ایک ہیں جو ان کے فلسفے کی تعمیر میں بنیادی کردار ادا کرتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے صحیح لکھا ہے کہ:

> "حسین کے کردار میں انھیں (اقبال کو) عشق کا وہ تصور نظر آتا ہے جو اُن کی شاعری کا مرکزی نقطہ تھا۔"

اقبال نے حسین کی علامت میں سب سے پہلے اس گنجینۂ معنی کو تلاش کیا جو ماقبل اور معاصر شعراء کی آنکھوں سے روپوش تھا۔ یہی وجہ ہے کہ قریب العہد ہونے کے باوجود اقبال کی طرح جوش استعاراتی سطح پر واقعۂ کربلا سے وہ کام نہیں لے سکے جس کی اس موضوع سے طبعی مناسبت کی بنا پر ان سے توقع تھی۔

پروفیسر نارنگ نے زیرِ بحث شق کے حصۂ آخر میں جوش کے کلام پر گفتگو کرتے

ہوئے انھیں انقلابی معنویت کا شاعر بتایا ہے لیکن یہ انقلابی معنویت اوّل تو بقول مصنف رثائی شاعری تک محدود ہے اور رثائی شاعری میں بھی اکہرے پیرایۂ اظہار کی وجہ سے کہیں بھی استعاراتی معنویت نہیں اختیار کرتی۔

چوں کہ مصنف نے پہلی شق میں نکاتِ مبحث پر گفتگو کرتے ہوئے اس بات کا واضح اعلان کر دیا ہے کہ:

"زیرِ نظر مضمون میں رثائی ادب، یعنی جو از روئے روایت رثائی ادب قرار پاتا ہے، اس سے سروکار نہیں۔"

لہٰذا اس زاویے سے جوش پر گفتگو سیر حاصل ہونے کے باوصف خطوطِ مقالہ کی نفی معلوم ہوتی ہے۔

مقالہ کی تیسری شق ترقی پسند شاعری سے متعلق ہے۔ اس حصے میں فیضؔ، قاسمیؔ، مخدومؔ اور علی سردار جعفری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ لیکن اس جائزے سے قبل اس شق میں کلمۂ تعارف کے طور پر جو کچھ کہا گیا ہے وہ خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ ترقی پسند شاعری میں علاماتِ کربلا کی جستجو کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ یہ خیال ظاہر کرتے ہیں کہ:

"حق بات یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ حوالہ جس قدر موثر تھا، اتنے بڑے پیمانے پر اس کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا۔"

مقالہ نگار نے اس جملے میں ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ ایسا کیوں ہوا۔ میرے خیال میں اس کی وجہ یہ ہے کہ ترقی پسند شعرا نے براہِ راست پیرایۂ بیان کی بنا پر انھیں علامتوں کا زیادہ استعمال کیا جن کے مفاہیم یک رُخے واقعات سے مخصوص ہونے کی بنا پر متعین ہو چکے ہیں۔ منصور و قیس، فرہاد و جم اور صلیب و دار وغیرہ اسی قسم کی علامتیں ہیں۔ متعینہ مفاہیم کی بنا پر یہ علامتیں قاری کے لیے سریع الفہم ہیں اور اکہرے پیرایۂ بیان میں کسی طرح کا پیچ نہیں پیدا کرتیں۔ اس کے برعکس پہلودار واقعہ ہونے کی وجہ سے

واقعۂ کربلا کی علامتیں متنوع مفاہیم کی حامل ہیں اور اسی لیے ان کے مفاہیم متعین نہیں، ترقی پسند شاعر ان علامتوں کو باقاعدہ اختیار کرنے سے اسی لیے گریز کرتے رہے کہ انھیں ان علامتوں میں اس مفہوم کے ضائع ہو جانے کا خوف تھا جس کی ترسیل ان کے لیے ضروری تھی۔ مثلاً واقعۂ کربلا کی مرکزی علامت ''حسین'' کا علامتی مفہوم متعین ہو چکا ہے کہ وہ حق اور صداقت کی علامت ہے، لیکن اسی واقعے سے متعلق منیر نیازی کا یہ شعر:

زوالِ عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھُلا نہیں کوئی در بابِ التجا کے سوا

یہاں گداگر اور بابِ التجا کے مفاہیم متعین نہیں ہیں اور اسی لیے عام قاری ان کے مفہوم سے مانوس بھی نہیں ہے۔

ترقی پسند شاعر حسین کی علامت کو تو استعمال کر سکتے تھے کہ وہ متعینہ مفہوم کی بنا پر براہ راست پیرائے کا جز بن سکتی ہے لیکن وہ گداگر اور بابِ التجا کی سی علامتیں استعمال کرنے کا خطرہ نہیں مول لے سکتے تھے کہ وہ ان کے مطلوبہ مفاہیم کی فوری ترسیل میں ناکام رہتیں۔ یہی وجہ ہے کہ مخدوم اور سردار کے یہاں لہو، مقتلِ حسین، شہادت گاہ، شہپر اور امام تشنہ لباں وغیرہ سامنے کی علامتیں ہیں جن کے مفاہیم سے ہم مانوس ہو چکے ہیں۔

مقالے کی چوتھی شق مباحث اور نتائج کے اعتبار سے مقالے کی بنیادی شق ہے۔ ۴۵ صفحات کو محیط اس حصے میں پروفیسر نارنگ نے جدید شاعری میں واقعۂ کربلا کی استعاراتی معنویت کا جائزہ لیا ہے اور اس تخلیقی رجحان کے بارے میں یہ حقیقت بھی بیان کی ہے کہ:

''بطور شعری تھیم یہ راسخ بھی جدید شاعری میں ہوا۔''

اس باب میں ۹ شعراء کے کلام سے باقاعدہ لیکن بضرورت بحث کی گئی ہے اور ۲۰ شعراء کے اشعار کو نقل کیا گیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے جن ۹ شعرا کا بالاختصار جائزہ

لیا ہے۔ ان میں مجید امجد، منیر نیازی، کشور ناہید، افتخار عارف اور پروین شاکر کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ یہ سب کے سب پاکستانی شاعر ہیں اور مصنف کا یہ خیال صحیح ہے کہ :

"ہندوستان کی شاعری میں یہ رجحان اتنا ہمہ گیر نہیں جتنا پاکستانی شاعری میں ہے۔"

جدید شاعری میں اوّل اوّل پاکستانی شعرا، ہی نے علاماتِ کربلا کے وسیع مفاہیم کی طرف توجّہ کی اور انھیں بالتواتر استعمال کرنا شروع کیا۔ ان علامتوں کے استعمال سے اُردو شاعری میں ایک نئے شعری اسلوب کی تعمیر ہوئی اور اب یہ اردو شاعری بالخصوص اردو غزل کا مقبولِ عام اسلوب ہے۔

پروفیسر نارنگ نے اس باب میں افتخار عارف کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ افتخار عارف بلاشبہ اس نوع کی شاعری میں رجحان ساز شاعر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے افتخار عارف کی شاعری کے مختلف اور منفرد پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ "مہرِ دونیم" کے شائع ہوتے ہی جدید شاعروں میں افتخار عارف نے اپنی شناخت سب سے الگ کر لی اور ان کی انفرادیت فوری طور پر تسلیم کی جانے لگی۔"

مہرِ دونیم کی اشاعت کے بعد شاعری میں یہ طرز عام ہونے لگا اور اب جدید تر شعرا کے لیے پیرویِ افتخار باعثِ افتخار بنتی جا رہی ہے۔

پروفیسر نارنگ اسلوبیاتی تنقید میں یدِطولیٰ رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس باب کے زیر بحث شعرا میں اسلوب کی یکسانی کے باوجود انھوں نے ہر شاعر کے امتیازی لہجے کو دریافت کر لیا ہے نیز اس لہجے کے امتیازی پہلوؤں کی بھی نشاندہی کر دی ہے اور یہ بھی بتا دیا ہے کہ کس شاعر کو اس موضوع کی کون سی جہت زیادہ عزیز ہے اور کس شاعر نے واقعے کے کس جز کو زیادہ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس مضمون کی ابتدا میں واقعۂ کربلا کی جن معنویتوں کا ذکر کیا گیا ہے، وہ اس استعارے کی ابتدائی معنویتیں تھیں اور ان تک ہمارے شاعر کی نگاہ بہت پہلے پہنچ گئی تھی۔ انھیں معنویتوں کی بنا پر یہ استعارہ اقبال کے لیے بھی موثر تھا اور ترقی پسندوں کے لیے بھی۔ لیکن ڈاکٹر نارنگ نے جس استعارے پر بحث کی ہے اس کے استعمال میں چند باتیں قابلِ غور ہیں۔ نئی شاعری میں یہ استعارہ بنتا ہوا استعارہ ہے یعنی ابھی اس جدید شعری استعارے کے معنوی امکانات پوری طرح ظاہر نہیں ہوئے ہیں۔ معنویت کے اعتبار سے وسیع و بسیط ہونے کے باوجود جدید شاعری میں ابھی یہ استعارہ ابتدائی منزل میں ہے۔

نیا شاعر اس وقت تشویش اور خطرے کی فضا سے دوچار ہے اور مصائب، حق تلفی، اور محرومی کا شکار۔ وہ چاروں طرف سے مخالف اور ناسازگار فضا میں گھرا ہوا ہے۔ مزاحم قوتیں اسے روز بروز ہتھیار ڈالنے پر مجبور کر رہی ہیں۔

اور بلند عزائم اور مقاصد کے باوجود یہی فضا واقعۂ کربلا پر بھی چھائی ہوئی ہے۔ اسی ہم آہنگ فضا کی بنا پر نیا شاعر خود کو واقعۂ کربلا کے کرداروں سے مماثل قرار دے رہا ہے لیکن بجائے خود وہ ان کرداروں میں تبدیل نہیں ہوا ہے۔ اس طرح اس شعری استعارے کی تہذیب کو برقرار رکھتے ہوئے نیا شاعر اس کے حوالے سے نئے مفاہیم کی جستجو کر رہا ہے۔ اب جیسے جیسے اس استعارے کی معنویت میں اضافہ ہوتا جائے گا، ہمیں نئی شاعری میں اس کی تفہیم و تشریح کے لیے دوسری کتابوں کی ضرورت محسوس ہوگی۔ فی الوقت پروفیسر نارنگ کا مقالہ اس موضوع پر ایک مکمل دیباچہ ہے، لیکن ہم ان کی اس کتاب کے منتظر ہیں جو اس وقت منظرِ عام پر آئے گی جب یہ جدید شعری استعارہ نئی شاعری میں اپنی معنویت کا دائرہ مکمل کر لے گا۔

"سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" واقعۂ کربلا سے متعلق تفہیم و تعبیر کی اولین کوشش ہے۔

کتاب کے مصنّف کے تجزیاتی، منطقی اور استدلالی طریقِ کار نے تنقید کی دنیا میں اس مقالے کی معنویت اور افادیت کو مستحکم کر دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے واقعۂ کربلا سے متعلق شاعری کے نکات وجہات کو عہدِ حاضر کے تناظر میں اس طرح نمایاں کیا ہے کہ اس مقالہ نے "رسالہ در معرفتِ کربلا" کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔

میری طرح آپ بھی اس مقالے کے بعض نکتوں سے اختلاف کر سکتے ہیں۔ مثلاً چوتھی شق میں جدید شعراء کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے ہندوستان میں اس رجحان کے ایک نمائندہ شاعر عرفان صدیقی کا ذکر نہیں کیا ہے (زبانی گفتگو میں نارنگ صاحب نے اس کی وجہ یہ بتائی کہ کوشش کے باوجود انھیں عرفان صدّیقی کا مجموعہ دستیاب نہیں ہوا، لیکن مقالے کی دوسری اشاعت میں وہ اس شاعر کو ضرور شامل کریں گے)[1] بہرحال اس کے باوجود آپ اس حقیقت کا انکار نہیں کر سکتے کہ پروفیسر نارنگ نے اس مخصوص اور مقبول موضوع پر پہلی کتاب لکھ کر مباحث کے دروازے کھول دیے ہیں۔

ع صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

---

[1] کتاب کے دوسرے ایڈیشن میں جو دہلی اور لاہور سے شائع ہوا ہے، عرفان صدّیقی کا ذکر شامل کر دیا گیا ہے۔

مصنّف کی تازہ تصنیفات :

اُردو غزل میں علامت نگاری

(ناشر: اترپردیش اردو اکادمی)

- علامت اور متعلّقہ اصطلاحات کے مفاہیم کا تعین
- علامت کی تخلیق کے محرکات اور علامت کا دائرۂ عمل
- اُردو شاعری کا علامتی نظام اور علامتوں کا بدلتا ہوا مفہوم
- ممتاز غزل گو شاعروں کا انفرادی علامتی نظام
- تعبیرِ متن اور منشائے مصنف کی بحث
- اس کتاب کا دائرہ صرف اُردو غزل کی علامتوں تک محدود نہیں ہے بلکہ اس میں تمام ادبی رموز و علائم کا احاطہ کرلیا گیا ہے۔

• جدید مغربی مصنفین

جوائس، کامیو، سارتر وغیرہ
تعارف وتراجم

• کوّے اور کالا پانی: نرمل ورما
(ترجمہ)
بہ اہتمام ساہتیہ اکاڈمی

ہر طرف ہے ایک سی خوشبوئے خاک

(رپورتاژ)

بھارت بھون کا عالمی جشنِ شاعری ۱۹۸۸ء

• یگانہ : انتخاب

• قائمؔ چاندپوری : انتخاب

ناشر : اترپردیش اردو اکاڈمی